د. حسن النعمي

بعض التأويل

مقاربات في خطابات السرد







د. حسن النعمي

بعض التأويل

مقاربات في خطابات السرد

لوحة الغلاف

فنن حسن النعمي

د. حسن النعمي

بعض التأويل

مقاربات في خطابات السرد

المركز الثقافي العربي

النادي الأدبي بالرياض

بعض التأويل
مقاربات في خطابات السرد
تأليف: د. حسن النعمي
الطبعة الأولى، 2013

ISBN: 978-9953-68-626-4

الناشر:

النادي الأدبي بالرياض

والمركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ هاتف: 303339 522 212+
Email: markaz@wanadoo.net.ma
بيروت ـ هاتف: 352826 1 961+
Email: cca_casa_bey@yahoo.com

المحتويات

مقدمة في مقولات الخطاب

رصد حركة الخطاب في السرديات الحديثة يمكن أن يؤدي إلى تلمس اشتغالات السرد بالتجارب الحية وإعادة تمثيلها وفق آليات السرد. ولا تصبح للخطابات بنزعاتها المتعددة، دينية أو اجتماعية، فاعلية على نحو يمثل المكاشفة إلا في سياق السرد. فهي خطابات تموج بها المتغيرات في واقع اعتباطي لا تملك له بدءاً ولا خاتمة، بينما توظيف الخطابات في المسرودات المختلفة؛ رواية أو قصة أو مسرحية، يأخذ شكل الحضور في خلفية التكوين النصي، محرضة على التأمل ومراجعة القول فيها.

في هذا الكتاب مقاربات لمجموعة من الخطابات التي تشكل مادة خصبة لبروز نقدات ومراجعات للأفكار السائدة، أو محاولة تبني تأويلات مغايرة لمنطوقات النص. وتأخذ هذه المقاربات بعين الاعتبار تضافر شكل المسرود مع مضمونه لكشف آليات تخفي الخطاب، مؤكدة أن الخطاب يتشكل بالرمز مثلما يتشكل بالفكرة. غير أن الخطاب في مجمله مضمر تتضح معالمه بالتأويل الذي يلامس المستحيل في النص، فالخطاب ليس مبذولاً للتفسير الآني، بل يحتاج لمعالجة ترصد، وتقارن وتقارب، وتستنبط، ثم تبني تصوراً للنص غير سائد لدى القراءات الظاهرة.

في موضوع الخطاب الديني في الرواية السعودية، على سبيل المثال، منطوق الروايات وقراءاتها الأولى توحي بعكس ما يبوح به الخطاب المضمر. غير أن إعادة القراءة وبنائها على المضمر يكشف مقولات الخطاب وحمولات النص الإيديولوجية. وعليه تصبح النصوص السردية إما منبراً لتكريس خطابات سلبية، وهذا في الغالب

يحدث في حالات النصوص المحملة بإيديولوجيات سابقة على تكوينها. ويمكن أن تكون النصوص السردية ناقدة للخطاب فهي تنشد ما ينبغي أن يكون لا ما هو كائن في الواقع، أو ما يمكن تجميله. وهذه النصوص هي الأكثر حضوراً. ولعل مقاربة خطاب العنصرية في الرواية السعودية يكشف كيف جاءت الرواية مناهضة للعنصرية عبر تمثيلات سردية مختلفة تضافرت فيها سيميائية تكوين الشخصيات والأمكنة، واختيار المقولات التي تبرهن على أهمية مواجهة أزمة التكوين العنصري في المجتمع.

هذه المقاربات تتشكل في سياق البحث عن معنى، لكن عبر قراءات تهتم بالبحث عن مضمر الخطاب لا تشكله الظاهر الذي قد يساعد في تعبيد مسالك مغلقة، أو تمهيد أرضية ملائمة للمقاربة. تعددت مباحث هذا الكتاب في مستوى تناولها بين الإطالة والإيجاز، غير أنها جميعاً مسكونة بمقاربات الخطاب عبر معالجة جماليات السرد، أو عبر زوايا الرؤية المختلفة. فهي مباحث تنتمي لحقل الدراسات السردية، متكئة على التأويل ومستفيدة من سيميائية التكوين للنصوص السردية.

الآخر في الرواية السعودية
دراسة في الخطاب الثقافي

1. يمثل الآخر أحد أهم مجالات دراسات الخطاب وخاصة في نظريات ما بعد الاستعمار والاستشراق والنقد النسوي[1]. غير أن الوعي بالآخر قديم قدم التجربة الإنسانية. فعندما نلتفت إلى الإشارة الإلهية في حكمة العلاقة بين الأنا والآخر ندرك ضرورة هذا التركيب الوجودي المعقد. فالاختلاف يرتقي إلى منزلة الضرورة الوجودية، حيث الاختلاف سنة كونية ﴿ وَمِنْ ءَايَـٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَـٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَـَٔايَـٰتٍ لِّلْعَـٰلِمِينَ ﴾[2]؛ أي لغاتكم وهيئاتكم وما يتبعها من تمايز في الثقافة والعادات وغيرها. ورغم أن الأنا والآخر مفهومان وجوديان، فإنهما يلتقيان وينفصلان ضمن أبنية ثقافية واجتماعية معقدة. غير أن الاختلاف الوجودي ليس مدعاة لانقطاع التواصل الإنساني. ففي القرآن يوجد العديد من الإشارات على ضرورة تقارب الأنا مع الآخر لغايات تبدأ بالاجتماعي وتنتهي بالحضاري. ففي سورة الحجرات ما يؤيد أن سنة الاختلاف تدعو لمبدأ التعارف: ﴿ وَجَعَلْنَـٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ ﴾[3]. فالاختلاف وجود لا يلغي ضرورات التعايش وتبادل المصالح. فهو نهج متى ما أحسن توجيهه، وفهمت غاياته ومقاصده، بني عليه مفهوم العلاقة بين الأنا والآخر من منظور إنساني.

من ناحية أخرى، تتعدد مستويات الآخر حسب موقع الأنا، سواء الأنا الجمعية أو الفردية. فالآخر كل ما هو خارج الذات يُعد وجوداً متحققاً، يقوم على مبدأ «الغيرية الضدية»[4]. فالمرأة بالنسبة إلى الرجل آخر، واختلاف الهوية يجعل من يقابلك آخر، واختلاف اللغات تصنع آخرها، واختلاف اللون سمة تسم الآخر، واختلاف الدين يحدد آخره. فلا وجود للأنا دون الآخر، إنها حتمية وجودية. وعليه، فلا وجود لمركزية للذات في مقابل الآخر، فالآخر مركز في ذاته، مثلما الأنا مركز في ذاتها. فالمركزية نسبية حسب موقع الرؤية للطرف المقابل[5].

السؤال الآن، هل من موجبات الاختلاف التنافر الدائم، أم التلاقي[6] الدائم؟ إن البنية المحركة لفلسفة الاختلاف ليست التنافر، فالتنافر سهل، والتباعد يسير، غير أن المستوى الأبلغ للعلاقة هو وجود التلاقي بوصفه تجربة تفيد من الاختلاف دون أن تشغل نفسها بمعاداته. إن التلاقي، بوصفه تجربة إنسانية لا سنة كونية، يخضع لعوامل الدين والعرق واللغة والمنافع والاحتياج وغيرها من ضرورات الإنسان المعنوية والمادية. فالتلاقي بهذا المعنى نسبي، واحتمالي، ومتغير وفقاً لحركة الزمن وتغير الأحوال. فالفرق بين الاختلاف والتلاقي يكمن في فهم ماهية المعنى بحكم التصاق دلالته بالإنسان. فقد جرى الاختلاف على الإنسان دون اختيار منه. من هنا، فالإنسان ليس مسؤولاً عن اختلافه، بل تبدأ مسؤوليته من خلال سعيه لتكريس الالتقاء تبعاً لضرورات التعايش؛ أي من مبدأ ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَـٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَـٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ ﴾[7]. إذن، فالاختلاف سنة كونية، أما السعي نحو التقارب فهو تجربة إنسانية تقوم على التعارف وتبادل المصالح، لكن ليس قبل إدراك أهمية الآخر في ذاته، وفي غيره. فالمعرفة بالآخر شرط حتمي لمقابلته، شرط لوضع الذات موضوع المساءلة لتقليص تضخمها. فمعرفة الآخر تستدعي معرفة الذات أولاً، بالمقابلة والمقاربة بين أنا منحازة لتاريخها وآخر مغيب في شرطه الوجودي بفعل التنافر وإرث القطيعة التاريخي[8].

* * *

2. اهتمت الآداب والفنون، كالمسرح والسينما والتليفزيون والرواية، بتمثيل التجربة الإنسانية في العلاقة بين الأنا والآخر. ولعل الأدب السردي عموماً، والرواية خصوصاً كانت من أنشط الفنون الأدبية في الذهاب بعيداً في تعاطي هذا العلاقة المعقدة. غير أن ما هو مؤكد أن الالتباس في تمثيل هذه العلاقة هو السائد في كثير من الأعمال الروائية. فقد جاء تصوير هذه العلاقة ملتبساً ومتوتراً في الأعمال الروائية العربية منذ التجارب الروائية الأولى كما في رواية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس.

وإذا كانت تجربة العلاقة مع الآخر متعددة الأوجه بتعدد الآخر نفسه، فإننا نرى أن أكثر علاقة معقدة ومتوترة هي علاقة العرب مع الغرب، أو كما تختزل في الأدبيات

الغربية (الإسلام والغرب)[9]. فعلاقة العرب بالغرب المتوترة هي أحد المفاصل الحضارية ذات الحساسية الاستثنائية في حياتنا. فسوء الفهم مقدم على حسنه لدى الطرفين، والنيل من الآخر - من قبل الطرفين - قائم إلى حد التعدي على القيم والرموز الدينية. ورغم كل ذلك، فإننا نحتاج الغرب المتقدم، الغرب الصناعي، الغرب الحضاري. كما أن الغرب بحاجة للثروات النفطية العربية على وجه الخصوص. فكيف تستقيم العلاقة بين احتياج ونفور، بين وعي بالضرر وتغاض عنه؟ إنها هذه العلاقة المتوترة والملتبسة بين الطرفين التي نجد ظلالها في النص الروائي العربي، وكذلك النص الروائي السعودي.

غير أن الرواية تتعامل مع الآخر بمنطق مختلف، منطق يختلف عن منطق الواقع. فالرواية السعودية قدمت الآخر، وربما تقدمه مستقبلاً، إلا في ما ندر، في صورة العاجز والمقهور وفاقد البصيرة. وهي صور نمطية روائية توارثها الروائيون السعوديون عن الروائيين العرب. والإشكالية هي إشكالية تضخيم للذات في غير موقعها، إشكالية فهم مقاربة الواقع روائياً. فالفرق بين الواقع والرواية فرق بين الكائن والممكن. فإذا كان الواقع كائناً لا فكاك منه، فإن الفن الروائي ممكن في تصوراته وعدم تسليمه بالواقع. فالفن الروائي هو ما ينبغي أن يكون، أي الحياة بمنظور يختلف عن السائد. من هنا، نرى ضرورة الوقوف على منطلقات التعبير الروائي عن الآخر في الرواية السعودية، رغم هذه العلاقة الحضارية الملتبسة بين الأنا والآخر.

3. تمثل المضامين الروائية للرواية السعودية في مراحل نموها المختلفة المدخل الأساس لفهم الخطاب المضمر، وكيفية تشكل الوعي الروائي العام. فهناك فرق بين فهم الخطاب في رواية بعينها وبين مجموعة روايات في مراحل زمنية مختلفة. فخطاب الرواية المفردة تجربة فردية، مرهونة بزمن معين، بينما الخطاب الجمعي في الرواية هو تشكل للوعي العام روائياً عند مجموعة من الكتاب. ولعله يجدر بنا أن نوضح أن هناك فرقاً بين الموضوع أو المضمون الروائي وبين مضمر الخطاب الروائي. فالموضوع حضور يفرضه تفاعل الكاتب مع واقعه الخارجي، حيث تتشكل الرؤية وتتحدد وسائل التعبير السردي، بينما الخطاب نفسه يشكل الوعي الخفي الذي قد لا يشعر به الكاتب نفسه أحياناً، بل يكتشفه القارئ ويبني عليه الفرضيات المعرفية التي تحدد

ملامح الخطاب الروائي في حقبة معينة. فالخطاب حمولة مضمرة يستنطقها القارئ من منطوق السرد وجدل الشخصيات وحركة الأحداث في نسق يحدد نمط التفكير العام ويحدد المقولات وعلاقتها بشخصيات العمل. وعليه، فإن البنية السردية تكشف «ذلك البعد الإنساني العميق للتجربة، وتغوص إلى دخائل التركيبة الوجدانية والنفسية للشخصيات الممثلة للحدث»(10).

وينبغي في البدء التنبيه أننا لسنا معنيين بتتبع كل الموضوعات التي تناولتها الرواية السعودية، فذلك أمر مجهد، وغير مجد للدرس الأدبي، لأنه سيتحول إلى حالة وصفية تتسم بالسطحية والاستعجال في معالجة هذه القضايا. غير أننا نحتاج إلى البحث عن وفي المضامين المهيمنة في حضورها على الرواية، المضامين التي تتسم بالحراك وتقاوم الثبات أو الفردية، المضامين التي تشكل الخطاب الخفي في البحث عن فهم أعمق للإشكاليات التي يواجهها المجتمع. وفي الوقت نفسه، فإن الرواية، وهي تقف على موضوعات بعينها، ليس من غاياتها البحث عن حلول، على فرضية توفرها، إنما غايتها الاشتغال على الأسئلة المكونة لأزمة من الأزمات أو قضية من القضايا.

والراصد للرواية السعودية يلمس عناية مجموعة من الكتاب والكاتبات على امتداد تاريخ الرواية السعودية بعدد من القضايا ذات الصبغة الشمولية، مع معالجات تتسم بالتفرد في التناول وبناء الرؤية الإبداعية. فاشتغال الكتاب والكاتبات لا يلغي تفردهم في الرؤية والمعالجة، غير أنه يجب الإقرار بأن هناك قواسم مشتركة تحدد المنطلقات التي يتخذها الكتاب أو الكاتبات حيال قضية محددة. فقد حفلت الرواية بالعديد من الموضوعات التي شكلت ظاهرة لافتة للانتباه، اكتسبت العمق في المعالجة وفي تطوير أدوات الرؤية الروائية.

من أبرز الموضوعات التي يتكرر ورودها في الرواية السعودية نجد أن موضوع الآخر يشغل حيزاً معقولاً في الرواية، وهو موضوع يتسم بالديناميكية الفاعلة نتيجة لعمق التحولات التي مر بها المجتمع ووقع أثرها المباشر على صناعة الرواية.

إن الغاية من تناول هذا الموضوع ليس تقديمه بوصفه موضوعاً تمت معالجته روائياً فحسب، إنما الغاية هي اكتشاف الوعي الروائي الذي يشكل خيطاً في الروايات

التي اشتغلت على هذا الموضوع، حيث يمكن تتبع حضوره ومدى عمقه مهما اختلفت التجارب الفنية لهذه الروايات. كما أن التوقف أمام هذا الموضوع الروائي وفحصه والإحاطة بمنطلقاته وفرضياته قد ينتج التقاءات حاسمة بين الإدراك الروائي والوعي الاجتماعي العام. فموضوع الآخر هو ناتج التحولات وضرورات الانفتاح وحتمية الاحتياج التي ولدتها عوامل التنمية الداخلية، أو فرضتها عوامل الأحداث الخارجية السياسية والاقتصادية. والخيارات تبدو ضيقة بين أن ينكفئ المجتمع على ذاته، أو أن يندفع إلى أقصى مدى. هنا تقوم لحظة الصراع التي تبدو لحظة شهية للروائيين، ومغرية بالتناول بحجم تأثيرها على الأبنية الاجتماعية الكلاسيكية. فالديالكتيك الاجتماعي سواء اليومي أو القيمي يشعل الأسئلة ويجدد القلق والتوتر معرفياً واجتماعياً. وإذا كانت الرواية لا تعد بإجابات منجزة، فإنها حسب تكوينها تعيد تكوين وترتيب العوالم من حولها لإنتاج نص ينتقل من الكائن إلى الممكن. ولذلك، تصبح رحلة الرواية مع الواقع جدلية، لا تفضي إلى يقين، بل إلى أسئلة متجددة عن جدوى الصراع وما يمكن أن يصل إليه. فهل هو صراع موعود بالتلاشي، أم أنه صراع مفتوح متجدد بتجدد التحولات وما تضمره من تحديات؟

4. الآخر في الرواية السعودية

موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول، حيث ساءلت الرواية عندما كان السؤال مطلوباً، وتعاطفت مع المنطلقات الاجتماعية والفكرية التي شكلت وما زالت تشكل طبيعة العلاقة مع الآخر. ويجدر بنا - هنا - أن نحدد مفاهيمياً من هو الآخر الذي ننظر له في هذه الروايات. هل هو الغربي فقط؟ أم أي آخر خارج المنظومة الاجتماعية التي تشكل وعي المجتمع وقضاياه وتكوينه الاجتماعي والسيكولوجي؟ بالتأكيد إننا نعني الآخر الذي يخرج عن التكوين الاجتماعي بكل ما يجمعه من الأطياف الاجتماعية المختلفة، وبما يحظى به الأفراد في سياقهم من هوية ونمط عيش وموقع حضاري يميزهم سواء عن محيطهم العربي أو العالمي. ورغم تعدد حضور الآخر في الرواية السعودية، فإن تناول الآخر الغربي هو الأكثر حضوراً وتوتراً في الرواية. على أن كل آخر في الرواية

يُعد نقطة صراع تختلف في أبعادها، وتؤكد بدرجات مختلفة أزمة المجتمع مع هذا الآخر، وإن تباينت الرؤى الجزئية عند الكتاب، أو اختلفت طبيعة المعالجة حسب مراحل نمو التجارب الروائية ذاتها. وبالرغم من أن رؤية الروائيين رؤية ذاتية، فإنها تستمد قوامها من إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للآخر. فالآخر ليس اختلاف عرق أو جنس فحسب، بل اختلاف حضارة ومنطلقات دينية وثقافية، لا يستطيع الكاتب أن يعيش بمعزل عنها. ولذلك، فإن الخطاب الروائي جزء مهم في فهم آليات التفكير في الآخر. ولاختبار ما إذا كانت فرضية استقلال الكاتب بفكره عن المجموعة فرضية مقبولة، أم أن الخطاب يفضح الروائيين من حيث لا يحتسبون، فإننا نتساءل ما إذا كان الروائيون أسرى نظرة إيديولوجية ضيقة غير مهيأة لمعرفة الآخر، يؤمنون فقط بما هو منجز من الفكر الاجتماعي والديني تجاه الآخر، بحيث لا يقبلون محاولة إعادة فهم التراكيب الاجتماعية المتغيرة في علاقتها بالآخر؟

وإذا كانت العلاقة مع الآخر، خارج أسوار الرواية، تأخذ في الغالب موقف التوجس والارتياب وعدم القبول والخوف من التأثير في منظومة القيم الخاصة، فإن تجارب الروائيين لم تبتعد عن هذه الصورة إجمالاً، إلا أن المعالجات أو درجة الحذر أو زوايا النظر اختلفت وفقاً لتموضع الروائيين من قضية الآخر. فالرؤية التي تنطلق من وعي ديني، وليس المقصود رؤية الإسلام، رؤية في الغالب متوجسة تبني علاقتها على الترقب والحذر والانكفاء وقد تصل إلى حد مصادرة حق الآخر في الوجود. أما الرؤية التي تتسم بالفهم الحضاري، فهي رؤية تقوم على محاولة الفهم وزيادة وتيرة الأسئلة. وتأتي الرؤية الاجتماعية في الغالب على نحو نفعي تتحدد معها العلاقة مع الآخر وتقترح نمط التعامل، مدركة ضرورة الانفتاح على التحولات العصرية، واعتبار الآخر جزءاً من منظومة التغير[11].

وقد ظهر موضوع الآخر في الرواية السعودية أكثر إلحاحاً من أي موضوع آخر، فجاءت موجة الروايات الأولى مأسورة بهذا الموضوع، معالجة له بتنويعات مختلفة بين الرفض والانبهار والحياد النسبي. ولعل هذا الاهتمام المبكر الذي تبلور في رواية (التوأمان، 1930م) لعبد القدوس الأنصاري، ورواية (البعث، 1948م) لمحمد علي

مغربي، و(ثمن التضحية، 1959م) لحامد دمنهوري يؤكد قلق النظر إلى الآخر ومدى التوتر الناتج عن رؤية الآخر بين الخوف منه والحاجة إليه. وقد تنوع الآخر في هذه الروايات، فجاء غربياً في رواية (التوأمان) بكل أبعاده الحضارية، أما آخر رواية البعث فقد كان آسيوياً هندياً بالتحديد، وأما آخر رواية ثمن التضحية فقد كان عربياً مصرياً تحديداً. وأياً تكن رؤية الآخر في هذه الروايات وغيرها، فهي رؤية قلقة كونها ترفض كما في رواية (التوأمان)، قلقة كونها تنبهر كما في رواية (البعث)، ورؤية سلبية كونها لا تتفاعل كما في رواية ثمن التضحية.

5. يتحقق البحث في حضور الآخر من خلال التوقف أمام روايات حضر فيها الآخر بملامح واضحة تسمح باستقراء أبعاد هذ الحضور ودلالاته، مع التأكيد على أن موضوع الآخر يدخل ضمن منظومة مركبة من القضايا ذات النزعة السياسية والاجتماعية، وقليلاً ما يتم استحضار الآخر ضمن منطلق فكري خالص. ولتنويع الوقوف سنحاول أن نراعي اختيار النماذج التي حضر فيها الآخر بوصفه موضوعاً رئيساً أو مؤثراً في مسار الأحداث الروائية، ذلك أن الإشارات السريعة وغير المؤثرة للآخر يمكن رصدها في معظم الروايات وخاصة الروايات الصادرة منذ الثمانينيات الميلادية. وعليه سيكون التركيز على الروايات التي شغل الآخر فيها حيزاً جوهرياً، بل كان حضوره محركاً أساسياً للأحداث الروائية.

5 / 1 رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، وهي أول رواية صدرت في الأدب السعودي في عام 1930م، جاءت في وسط أدبي غني بالشعر وبعيد عن عالم السرد. غير أن الأنصاري اختار الرواية، رغم أنها فن العصر الجديد، اختار الرواية رغم أنه أديب محافظ، فلماذا اختار الرواية واختار أن يكون موضوعها الآخر. هل بإمكاننا أن نتأول هذه اللحظة الاستثنائية في أدبنا الروائي السعودي؟ أديب محافظ، وشكل حداثي، وتجربة بكر في زمن لا يقيم وزناً للرواية، وربما لا يعرف ماهية الرواية ولا شروط كتابتها ولا قراءتها؟!

من المعلوم بالضرورة أن الرواية قدمت للأدب العربي في مصر والشام على أنها تجربة أدبية غريبة، وجاء ذلك عبر الترجمات أو محاولات التمصير للأعمال الروائية الغربية التي اطلع عليها القارئ العربي وعدت نموذجاً من نماذج الحداثة الغربية مثلها

مثل المسرح والشعر الحديث. وقد جاء اختيار الأنصاري لهذا الشكل على خلفية أن هذا الشكل الروائي هو أحد منتجات الآخر الغربي، فبه ومن خلاله، يمكن فهم آليات تفكيره، وعليه كشف زيف حضارته، وهشاشة تجربته. كما أن الرواية بقدرتها على التشخيص وتكوين العوالم بدت الأقدر بالنسبة إلى الأنصاري في تقديم موضوع الآخر، فكأن الرواية كتبت فقط لبيان فساد الآخر والتحذير من خطره. فليس في الرواية ما يدعو للتفكير في موضوع آخر إلا ما بينته أحداث الرواية.

وبعيداً عن مستواها الفني الذي يتسم بالضعف، بل عدم الإلمام بأصول الفن الروائي[12]، فإنها رواية تقوم على نمطية تقليدية، وتنحو منحى تعليمياً[13] في بناء الأحداث وتكوين الشخصيات. فالحدث هو المكون للشخصيات أصلاً. فهذا أب يترك لابنيه رشيد وفريد أن يقررا، وهما في السادسة من عمريهما، أي المدارس يختاران. فيختار رشيد التعليم الوطني التقليدي الذي يقدم علوم الدين واللغة العربية، أما فريد فيختار الدراسة في أحد المعاهد الأجنبية. من هنا تبدأ الأحداث في التشكل وكأنها قدر محتوم. فالكاتب قد أعد التكوين الشخصي والاجتماعي للطفلين سلفاً، لتكون أفعالهما نتيجة محتومة، وعليه، فليس هناك أي مجال للتجربة والمرور ببرهان الخطأ والصواب. بهذا المعنى، فإن الرواية غير واقعية، بل رواية صراع أفكار أراد المؤلف أن يصل بها ومن خلالها إلى التحذير من خطر الآخر بطريقة تبدو حركة طبيعة للحياة. من هنا يصبح اختيار الأنصاري للرواية مخادعاً وغير فني. لقد كتب الأنصاري نصاً حداثياً بشروط الثقافة المحافظة.

إن التمثيل باسمين (رشيد وفريد) له دلالة الأصل والهامش. فالأصل هو الرشاد، والهامش الضلال. فرشيد يمثل رمزياً الثقافة العربية التقليدية باتجاهها المحافظ، حيث نسب إليه كل صلاح. فهو ابن بار بوالديه، ومتفوق في دراسته، ومواظب على صلواته، ومحبوب من أساتذته وزملائه، وناجح إجمالاً في حياته. حياة كاملة لبطل يمثل القيم المحافظة. وفي المقابل، يأتي أخوه فريد حاملاً فشله، وبؤسه وانحرافه لأنه اختار أن يذهب إلى التعليم في المعهد الأجنبي الذي أفسده ودفعه إلى عقوق والديه، وانحرافه وسقوطه في نهاية الأمر، لكن الكاتب يرى أن فريداً رغم انحرافه هو حالة شاذة في مجتمع تسوده قيم المحافظة، وهو وحيد يجب نبذه والتأكيد على إقصائه، وهي دعوة

إيديولوجية للاستغناء عن حضارة الغرب دون البحث في الممكن من هذه التجربة الإنسانية.

بهذا التخطيط ووفقاً لسير الأحداث تنحاز الرواية ضد الآخر الغربي تحديداً. وهو انحياز نمطي ضد الآخر يقوم على الرفض المسبق دون التفكر في جدوى التعايش وتبادل المنافع. فالآخر في رواية (التوأمان) شر مطلق لا يمكن مهادنته أو مصالحته، وإنما مقاومته بالمحافظة على تقاليد المجتمع. فالآخر هنا معاد للقيم المحافظة وليس سواها. وعليه، يصبح الصراع صراع قيم ذات مدلولات حضارية عميقة، تتمسك بالحقيقة المطلقة. فالآخر شر مطلق، بينما الذات وما تمثله من قيم، خير مطلق لا تحتاج إلى ما يعززها ويثريها.

ويمكن أن تؤخذ حداثة سن الطفلين (رشيد وفريد) على أنها تعبير رمزي عن حداثة المجتمع وحداثة الصراع في سياقه المحافظ. لقد ظهرت الرواية في اللحظات الأولى لتكون المجتمع السعودي، بكل ما تعد به الدولة الجديدة من تأسيس لمجتمع مدني يأخذ بأسباب العصر. من هنا، فإن قوى المحافظة هي الأصل في القوة والحضور وأي زعزعة لمكانتها يعد ضرباً من التوهم. وفي رواية الأنصاري لا مكان للحلول التوفيقية، حل واحد هو أن تبقى محافظاً، وأن ترفض الغرب بأكمله. وهي رؤية معاكسة لما تعد به الدولة الجديدة التي انتقلت من فكر القبيلة إلى فكر الدولة، ومن تشتت في الهويات إلى هوية واحدة، ومن كينونات متناقضة إلى كينونة واحدة.

إن الرواية بهذا التصور معادية لمشروع التحديث الذي كان متزامناً مع بدء الدولة الفتية. لقد واكبت الرواية بدء تكوين المجتمع السعودي وما صاحب فترة التكوين من استقطابات سياسية وبناء مؤسسات الدولة الفتية حتى استقر المجتمع تحت الكيان السياسي الحالي. وقد كان المجتمع الثقافي في الحجاز، مكة وجدة على وجه الخصوص، هو السباق للتفاعل ثقافياً مع الأدب العربي في مصر والشام، بالإضافة إلى الأدب في المهاجر الأمريكية. جاءت نتيجة هذا التواصل ظهور جيل شاب متطلع للخروج من ظلال الثقافة التقليدية، ومتطلع إلى الأخذ بالمكتسبات المتجددة في المحيط العربي والعالمي. ولعل كتاب (خواطر مصرحة، 1926م) لمحمد حسن عواد هو خير معبر عن هذا التيار الرافض للتقاليد البالية. لقد كان العواد جريئاً وهو يكتب

نقداً اجتماعياً محاولاً التنبيه على عمق التخلف وآثاره السلبية التي تواجه محاولة المجتمع في النهوض والبناء. فالتعليم ضعيف وللرجال دون النساء، والمجتمع محكوم بالخرافة بدلاً من الأخذ بأسباب العلم والتقدم. لقد كان الكتاب جريئاً في زمنه إلى أبعد مدى ولو كان رواية لربما تغيرت نظرتنا للرواية بالكامل. غير أن الكتاب نثري نقدي غايته تنويرية. ورغم أن أول رواية (التوأمان) قد صدرت بعد صدور الكتاب بحوالي أربعة أعوام، فقد جاءت نكسة بالنسبة إلى السياق الذي تبناه الكتاب وهو الدعوة إلى إصلاح المجتمع. لقد كانت الرواية ذات رؤية معاكسة تماماً، حيث تدعو إلى رفض الأخذ بأسباب العلم الحديث الذي يتمثل في الأخذ عن الغرب، والتمسك بكل ما هو تقليدي بصرف النظر عن جدواه لأن فيه الثراء اللازم لنجاة الأمة وخلاصها كما تطرح الرواية. وبصرف النظر عن ضعف الرواية فنياً، فإن مشكلتها تكمن في تكرس سوء الفهم بالآخر، وعدم استشعار الأنصاري أهمية الأخذ بأسباب الحياة المتطورة. إن هذه الرواية وأشباهها معاكسة حتى لفكرة الدولة الجديدة التي هي شكل من أشكال التمدن، والدعوة إلى الاستفادة من الآخر. فبدلاً من التكتلات القبلية التي تفرق أكثر مما تجمع أصبح هناك كيان سياسي له صلاته بالعالم الخارجي ويمثل هوية وطنية لها نظمها وتوجهاتها.

5 / 2 تستحوذ فكرة الآخر على رواية (البعث، 1948م) لمحمد علي المغربي، حيث يدخل بطل الرواية أسامه الزاهر في انبهار من منجز الآخر. وتقوم لحظة الانبهار على خلفية الموطن الأصلي. فهو يقارن بين موطنه وبيئته في الحجاز وما يعتريها من تأخر في المنجزات الحضارية والتطور المدني، وفي المقابل يرصد معالم التطور والتقدم المدني في الهند. ولعل أطرف ما في هذه الرواية أنها تختار آخراً غير تقليدي، فليس الآخر هنا غربياً يثير استحضاره حالة من النفور والتوجس. لقد حفلت الرواية برغبة جارفة في مسايرة هذا الآخر والوقوف في مصافه، وهو ما عملت الرواية على تحقيقه من خلال مسيرة بطلها.

أسامة الزاهر بطل غير تقليدي، ذهب إلى الهند للاستشفاء من مرض الدرن، وهو ما يمكن أن يشير رمزياً إلى خلل في طبيعة مجتمعه الذي يحتاج إلى تغيير في جوهره. ولعل أطرف ما في علاقة أسامه بالآخر هو الانبهار المتواصل منذ بدء الرحلة

وما رآه في الباخرة وما شاهده من شواهد حضارية في الهند لم يجد لها ما يماثلها أو يدانيها في بلاده. إنه مسكون بالانبهار وكفى. ورغم أن الانبهار حالة استلاب فإنها بدت ضرورة في حالة أسامة الذي استغلها لبناء شخصيته، ومحاولة تغيير واقعه. فبعد أن عاد عمل على تغيير ما يمكن تغييره على المستوى الشخصي: «فاتجه إلى العمل الاقتصادي... وأقام مصنعاً للجلود والمنسوجات، واستحدث نظام الشركات، وبنى المساجد والمستوصفات»[14]. وهو عملٌ كان باعثه ومحرضه انفعاله وتجاوبه مع الآخر. لقد كان في داخله يعيش صراعاً بين واقعين، واقع رأى فيه صورة من صور التخلف، وواقع آخر انبهر به وعمل على محاكاته لا في الشكل، بل في الغاية. إنه العمل الذي يبني الشخصية، ويضفي قوة خلاقة للإبداع والعطاء.

في المستشفى، حيث يتلقى العلاج في الهند، يتعرف إلى الممرضة كيتي، حيث تنشأ بينهما علاقة حب كبير، وتقدم لخطبتها لكنها تستمهله إلى حين، فقد كانت كيتي من الطائفة المسيحية الهندية التي تشعر بالدونية في مجتمعها. غير أن الحرب العالمية الثانية تفرق بينهما. وعليه، وقد شفي يقرر العودة إلى بلده عاقداً العزم على العمل بجد ومثابرة لتغيير ما يراه سلبياً في مجتمعه. وفي ختام أحداث الرواية يلتقي أسامة بكيتي وأهلها في أحد مواسم الحج وقد أسلموا، استشعاراً لعظمة الإسلام الذي لا يفرق بين الطبقات والأجناس إلا على أساس التقوى. وتنتهي أحداث القصة بزواج أسامة من كيتي، لتبدأ حياة جديدة.

إننا في رواية (البعث) أمام معطيات عديدة. تبدأ بالمقارنة بين مكانين، وتنتهي بإبراز عظمة الإسلام. لقد انبهر أسامة بالآخر، لكنه لم يقع في دائرة الاستلاب، بل سعى للأخذ بأسباب التفوق. وأعتقد أن هذا التوظيف للآخر ينم عن وعي كبير بأهمية البحث عن الذات حتى في جغرافيا الآخر. فمرض أسامه يمكن أن يحمل على الرمز الذي يؤكد عموم الخطاب، لا خاصته. فهو مرض مجتمع، شفاؤه في عدم الانكفاء على الذات. ويمكن أن يحمل زواج أسامه العربي من كيتي الهندية على ضرورة التعايش والتقارب إلى أقصى مدى. غير أن الإشارة التي يجب أن نضعها في الحسبان ونحن نقرأ خطاب الرواية، كيف ستكون الرؤية لو لم تدخل كيتي في الإسلام. أعتقد أن اندفاع أسامه نحو الآخر وانبهاره به كان غير مشروط. فلم تكن مسألة احتواء الآخر

على أجندة أسامة، بل الانبهار والسعي خلف الآخر هو الأصل. وعندما عرض على كيتي الزواج، لم تمنحه جوابها مباشرة، بل استمهلته إلى حين. ربما كان ذلك الحين هو تكشف معرفتها بالإسلام. ويمكن أن تحمل لحظة اللقاء في موسم الحج بين أسامة وكيتي على أنها مصادفة، لكنها ضرورات الخطاب التي لا تحفل بالفني كثيراً في مقابل تحقيق الغاية المضمرة من كتابة الرواية. هل كان أسامة يسعى للتعريف بالإسلام؟ أم كان باحثاً عن ذاته التي غرقت في المرض؟ أم عاقداً العزم على البحث عن دواء لتخلف مجتمعه؟ ربما تكون الإجابة المباشرة أبعد ما نود تناولها، لكنها مستويات من المعنى تتكشف لقارئ الرواية، وتظهر نواتج لقاء الآخر على أكثر من مستوى، لعل من أهمها أن اللقاء بين الحضارات يترك آثاراً متبادلة، فلا تسلم أي حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى من أثر هنا وهناك، لكن الحضارة القوية هي التي لا تخشى اللقاء، وهو ما يمكن أن نلمسه في خطاب رواية (البعث).

5 / 3 وتعد فترة الخمسينيات الميلادية فترة جمود روائي حيث لم تصدر رواية يمكن أن تسجل علامة فارقة في مسيرة الرواية السعودية. غير أن رواية ثمن التضحية لحامد دمنهوري، التي صدرت في عام 1959م، شكلت قفزة فنية نوعاً ما مقارنة بما سبقها من أعمال سردية. فقد بدت أكثر الروايات استعداداً لتقديم رؤية جريئة مفارقة للواقع. غير أنها لم تستطع أن تخرج عن النسق المحافظ للمجتمع. فقد اختبرت الرواية فكرة الخروج على التقاليد واستشرفت آفاقاً مناهضة للسائد في الثقافة المحافظة، لكنها ما لبثت بوعي أو دونه أن تراجعت مستجيبة لنسيج الثقافة الكائن. فقد قدمت رواية ثمن التضحية صراع الذات مقابل الآخر. وهو صراع ينهك الذات الحالمة حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة التي يختارها المؤلف عادة من خارج سياق الأحداث المنطقي وفق اشتراطات سياق الثقافة المحافظة. وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي. وهذا الصراع عادة هو صراع رغبات ذاتية يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها، وهي إشارة رمزية إلى طبيعة العلاقة مع الآخر في سياق الثقافة المحافظة. وغالباً ما يتم الربط في سياق هذه الثقافة بين الحب والواجب الديني أو الاجتماعي مثل ما حدث من تضحية أحمد، بطل الرواية، عندما فضل الزواج من فاطمة غير المتعلمة على فائزة المثقفة بدافع

الولاء الاجتماعي واحترام رباط الزواج الذي قطعه على نفسه. وهو تمثيل موضوعي لإشكالات العلاقة مع الآخر. ورغم أن ثمن التضحية هي أجرأ من حيث القبول النسبي لخوض تجربة العلاقة مع الآخر، فإن المحيط الاجتماعي لا يزال غير مهيأ لخوض تجربة من هذا النوع. فجاءت العلاقة سطحية غير واعية بضرورات التعايش وكسر حدة العزلة والانكفاء على الذات.

وللاقتراب أكثر من رواية ثمن التضحية نرى أن حبكة الرواية تدور حول أحمد الشخصية الرئيسة في الرواية وعلاقته بابنة عمه فاطمة الأمية التي أحبها منذ صغره. وعندما أنهى دراسة الثانوية، عقد قرانه عليها على أن يتم الزواج بعد عودته من دراسته في مصر. وهناك في مصر يتعرف إلى فائزة الوجه الآخر لفاطمة، ففائزة متعلمة ومثقفة، وهو الشيء الذي تفتقر إليه فاطمة. يناضل أحمد من أجل كبح جماح عاطفته التي انساقت وراء فائزة. ورغم أنه أحبها لذاتها ولثقافتها، فإنه يحسم أمره وفاء لرباطه المقدس بفاطمة، مضحياً بقناعته وإعجابه وحبه في سبيل الوفاء بعهده. وبعد عودته يجد فاطمة خير ثمن لتضحيته، كتعبير من الرواية عن ثمن تمسكه بالتقاليد والأعراف الاجتماعي المحافظة.

إلى جانب هذه الحبكة الرئيسة، فهناك أحداث ثانوية لكنها كلها نمطية تؤكد القناعة بما هو مقدر للإنسان، ولذلك فإن الرواية تخلو من الأفعال الدرامية التي تغير طبائع النفوس، وتنقلها من حالة إلى أخرى. إن الشخصيات في معظمها سطحية غير متبلورة من خلال الأحداث. حتى شخصية أحمد فهو ذلك الحالم المتطلع برومانسية شفافة للحياة، مخضعاً إرادته لقوة الفعل الاجتماعي المتمثل في الحفاظ على الترابط العائلي. ولذلك، فإن الرواية تتراجع عن حدة الصدام الذي اضطرم في نفس العاشق أحمد. فحبه لفائزة كان أكثر عقلانية ومنطقية من حبه لفاطمة، لكن الرواية تطفئ جذوة هذا الحب، بافتعال واضح معاكس لمجرى الأحداث. فلو أن أحمد أقدم على الزواج من فائزة، أو على الأقل، التخلي عن فاطمة بعد أن أدرك أن ما يبحث عنه ليس الجمال المفرغ من الفكر، لكنا أمام عمل آخر أكثر منطقية في أحداثه، متناغماً مع الذات الإنسانية المتمردة على كل ما هو مفروض عليها. وإذا كان أحمد قد أحب فاطمة في

البدء، فحبه مدفوع بالعاطفة، أما حبه لفائزة فهو حب عقلاني أدرك من خلاله خاصية المتعة الفكرية المقرونة بالجمال الإنساني.

إن التناظر بين فاطمة وفائزة هو تناظر بين مجتمعين مختلفين. ففاطمة تنتمي لمجتمع مازال يؤمن بالخرافة والشعوذة وأحاديث الجن[15]، حسب وصف الرواية. وإذا كان الرجل قد بدأ في الحصول على قسط من التعليم، فإن المرأة لا تزال – حسب الحقبة التي قدمتها الرواية – تقبع خلف نافذتها تنظر للعالم برهبة وتخوف، أقصى أمنياتها أن تتزوج. لقد نجح الكاتب في أن يوحي برمزية فاطمة التي تحولت من مفردة إلى جملة تعبر عن حالة المرأة في مجتمعها. يقول الكاتب في هذا السياق معبراً عن فاطمة الحقيقة والرمز في آن واحد: «تلك المخلوقة الصغيرة، ساكنة مكة، (تقبع) وراء نافذتها المغلقة»[16]. فهي حقيقة كونها تمثل ذاتها فقط، وهي أيضاً رمز لغيرها ممن يتطلع إلى المستقبل من بنات جنسها. وعلى النقيض من مجتمع فاطمة، يقدم الكاتب صورة المجتمع المصري، مجتمع فائزة الذي حظيت فيه المرأة بالتعليم وحرية الحركة.

إن محور الرواية هو شخصية أحمد، وهي شخصية محددة المعالم، شخصية رومانسية حالمة، ضعيفة البنية، لكنها ذات تطلع للمستقبل. يقوده تطلعه إلى إقناع والده لإكمال دراسته في مصر. يمتثل الأب بعد أن يلزمه بعقد قرانه على فاطمة، ابنة عمه، إشارة للازمة التمسك بالتقاليد. فالسماح له بالذهاب إلى مصر لا بد أن يكون مشروطاً برباط يمكن أن يبقيه داخل نسقه. وهذا الاشتراط هو جوهر الصراع في علاقتنا بالآخر فبقدر احتياجنا له نخافه ونخاف أن نفقد هويتنا. يمضي أحمد في رحلته لتتحرك معه أحداث الرواية برمتها راصدة وضعه في ذلك المجتمع الجديد. وتهتم الرواية كثيراً بعلاقته بفائزة وحبه الصامت لها، الذي ينتهي بتضحية أحمد بفائزة من أجل فاطمة، بل نزوله عند شرط الثقافة المحافظة، وخضوعه بالتالي لتقاليد الزواج السائدة في مجتمعه القائمة على الولاءات العائلية. لقد نجحت الثقافة المحافظة في تجريد أحمد من أهم مقومات التنوير، بل وفرغته من مدلوله، فلم يعد للتعليم أي جدوى مادام أنه خسر مواجهته مع اشتراطات الثقافة. لقد خذل المؤلف بطله قبل أن يكمل التجربة. فربما لو أعلن حبه أو تقدم لخطبتها لحدثت المفارقة. ولا يهم حينئذٍ سواء رفضت فائزة حبه أم قبلته، فإن أبعاد الرؤية، في الحالتين ستأخذ مجرى آخر بدلالات أخرى.

6. الآخر في التجارب الروائية المتأخرة:

ويتجدد حضور الآخر في عدد من الروايات التي صدرت في حقبة الثمانينيات الميلادية، بعد انقطاع غير مفهوم في الاشتغال على موضوع الآخر في روايات حقبتي الستينيات والسبعينيات الميلادية. فلم تقدم روايات إبراهيم الناصر أو سميرة خاشقجي أو هند باغفار أوغيرهم من الكتاب أو الكاتبات في هذه المرحلة أي اهتمام بموضوع الآخر على نحو جوهري كما هو الحال في الروايات السابقة أو روايات ما بعد عام 2000 كما سيرد لاحقاً. فقد انصب اهتمام معظم روايات هذه المرحلة على موضوعات اجتماعية لا تقل أهمية عن موضوع الآخر، وبدت ملحة في مجملها مثل قضايا المرأة عند سميرة خاشقجي أو هند باغفار، ومثل علاقات التحول الاجتماعي عند إبراهيم الناصر.

لقد تزامن صدور روايات حقبة الثمانينيات مع انتقال المجتمع من حد الكفاية في العيش إلى طفرة اقتصادية غيرت من طبيعة المجتمع ودفعته إلى مزيد من الحراك الاجتماعي. كما زاد هذا الحراك الاجتماعي من حتمية التعايش ولقاء الآخر، إما وافداً إلى البلاد لحاجات التنمية الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، أو ذهاباً إلى الآخر للدراسة أو السياحة أو التجارة. لقد أصبح الآخر حاضراً بقوة في حياة المجتمع، وتحول وجوده بيننا أو الذهاب إليه ضرورة اجتماعية واقتصادية. ورغم كل ذلك يبقى الآخر آخراً في المعايير الإيديولوجية والسياسية. ما هي الفروق التي سجلتها الرواية السعودية في هذه الحقبة في تقديمها للآخر؟ هل اتسمت بالنظرة ذاتها، أم أن المؤثرات غيرت من النظرة العامة وحققت قدراً من الفهم الخاص لأهمية الآخر في حياة المجتمع؟

ويمكن أن نرصد ثلاث روايات في هذه المرحلة حضر فيها موضوع الآخر بإلحاح معرفي وإنساني وبتمثلات مختلفة عما سبق من معالجة. فيظهر الآخر بوضوح في رواية (غداً أنسى، 1980م) لأمل شطا، ورواية (السنيورة، 1980م) لعصام خوقير، ورواية (لحظة ضعف، 1981م) لفؤاد صادق مفتي.

وتعد رواية غداً أنسى الأوفر حظاً في تناول الآخر من منظور هو أقرب للاستعلاء. أما الآخر هنا فهو آخر يُنظر إليه بدونية. الاستعلاء في الرواية معادل موضوعي واقعي

أكثر منه فني. فعبد المجيد التاجر المكي الذي يذهب كثيراً من أجل التجارة إلى شرق آسيا يتزوج من (تيماء) الأندونيسية وينجب منها ابنته (إسلام)، حيث أخذها معه بعد أن طلق أمها. ويؤكد عبد المجيد لابنته أن أمها قد ماتت. غير أن الأم تحضر إلى مكة، حيث تجد ابنتها بعد حبكات انتابتها المصادفة وضعف المبررات الفنية المقنعة. وترجو إسلام من أمها أن تقوم على رعاية والدها المثقل بالمرض والشيخوخة، ورغم كل الإساءات تقبل الأم تيماء، حتى إذا مات عبد المجيد تعود إلى بلادها.

واضح أن الآخر هنا مسخر للخدمة وللوفاء بمتطلبات الأنا. فعبد المجيد ليس له من هدف غير إشباع رغباته أولاً، والقيام على راحته ثانياً. وهي رؤية جد خطيرة تجاه الآخر. فالآخر هنا أضعف، وأقل شأناً من أن يتم التعايش معه إنسانياً. فنظرة الاستعلاء تستولي على عبد المجيد. والكاتبة لم تضف شيئاً، بل أكدت النظرة السلبية الواقعية، ولم يكن للفن قول آخر يعكس سلبية النظرة تجاه الآخر. إن هذا النمط من الروايات يفضح ضعف رؤية الكتاب، ويجعل كتاباتهم الروائية مصدراً لكشف إيديولوجيا الخطاب، حيث يتحرك الروائيون على وعي زائف، تكرسه النظرة السلبية تجاه الآخر. لقد كان بإمكان الكاتبة أمل شطا أن تعاقب عبد المجيد بعدم قبول تيماء للبقاء عنده بعد أن طلقها وحرمها من ابنتها لسنوات طويلة، بل لقد ادعى موتها وأنكر معرفتها عندما حضرت إلى مكة بحثاً عن ابنتها. إن عبد المجيد يُعد رمزاً أكبر لنظرة من الاستعلاء وتسخير الآخر، وخاصة عندما يكون هذا الآخر غير غربي.

ولا يجد طارق في رواية (لحظة ضعف، 1981م) لفؤاد صادق مفتي خياراً آخر لتأسيس علاقته بالآخر إلا عن طريق الزواج، ورغم أن هذا الزواج يثمر طفلاً، فإنه ينتهي بالطلاق. ولعل العنوان يجسد فكرة الرواية من حيث العلاقة مع الآخر، وكأن الخطاب يفصح أن التقارب مع الآخر الغربي على وجه التحديد نقطة ضعف يجب توخي الحذر من الوقوع فيها. فمنذ بداية ارتباط طارق بليزا وهو يعيش تجربة انحسار نفسي ومعنوي أدى به إلى الضياع. لقد تعلق طارق بليزا ولم يستطع أن يقاوم جاذبيتها، فيتزوجها دون أن يخبر والديه إشارة إلى حالة الاستلاب وعدم الاتكاء على مرجعية تحميه من السقوط.

هل تشير الرواية، وهي ترسم رحلة طارق في الغرب إلى ضعف العلاقة بين الذات

الشرقية والآخر الغربي على وجه الخصوص؟ فرغم تأسيس العلاقة على مبدأ رباط الزواج، فإنها علاقة مستحيلة للتباين بين كينونتين. والمفارقة أن الآخر يُحمل مسؤولية فشل العلاقة، وهو فشل بمقاييس ثقافة شرقية متباينة مع ثقافة الآخر.

ولا تختلف رواية (السنيورة، 1980) لعصام خوقير في اتخاذ الزواج مبرراً ورمزاً للقاء الآخر. فهذا حسين يدرس الموسيقى في روما، حيث يقع في حب ماريانا، فتاة إيطالية. يتقدم للزواج منها وتوافق أسرتها. ويقضي العروسان شهر العسل في إسبانيا، حيث يطلعها على مآثر الحضارة العربية، ويأخذها إلى مصر، حيث يتأملان التاريخ المصري القديم. وعند العودة إلى السعودية تنقسم الأسرة حيال قبول هذا الزواج، ففي حين تقبل أم حسين هذا الزواج وتباركه، يرفض الأب لأن الزوجة غير مسلمة، لكن ماريانا تسلم بعد أن أنجبت طفلها الأول.

إن الصراع مع الآخر صراع مستديم، وعميق. فوالد حسين يرفض زواج حسين من الفتاة الإيطالية. فهل جاء الرفض لأنها غير مسلمة؟ إن كان كذلك، فهو رفض إيديولوجي مسبق تتحكم فيه أزمة اللقاء الحضاري. كما أن الرواية لا تفصح عن موقف الأب بعد إسلام الزوجة، وهو ما يرجح الموقف السلبي من الآخر بالمطلق، وليس على المستوى الشخصي. ولعل في قبول أم حسين هذا الزواج ومباركته ما يمكن أن نرى فيه قدراً من الرؤية البعيدة التي يمكن أن يكون هذا اللقاء فاتحة للتقارب لا التباعد. وأياً يكن فرواية (السنيورة) لا تزال تدور في فلك الخطاب الذي يجسد رغبة الاستعلاء. فماذا يعني أن يكون الزواج لا غيره من العلاقات الإنسانية هو المدخل الأثير لدى معظم الروائيين في البحث في علاقة الأنا بالآخر؟

يخطو خطاب الاستعلاء خطوة أكبر. ففي رواية غداً أنسى يحدث ما هو متوقع. فالآخر منظور إليه بالدونية مسبقاً. فعبد المجيد، الغني والقادم من أرض الحجاز يملك مقومات الاستعلاء على الآخر من أرض جاوة، غير أن خطاب رواية (السنيورة) المضمر يذهب بعيداً في تأكيد هذه النظرة الاستعلائية غير الواقعية. فالآخر هنا غربي، ولا بد من إخضاعه لشروط ثقافة الاستعلاء. ولعل أبرز شروط اللقاء بين الأنا العربية والآخر الغربي أو سواه هو تحقيق التفوق، وتأكيد الانتصار.

* * *

إن المتتبع للرواية العربية، على سبيل المثال رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، أو رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، أو رواية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، وغيرها من الروايات يلحظ مفارقة عجيبة، وهي أن الأنا يمثلها رجل، بينما الآخر تمثله امرأة[17]. فهذا مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال في مقابل نساء الغرب، وهذا إسماعيل في قنديل أم هاشم في مقابل ميري البريطانية، وهذا محسن في عصفور من الشرق في مقابل سوزي الفرنسية، والأمثلة كثيرة على ذلك. فهل هي مصادفة أن يجمع الروائيون على أن الرجل هو ممثل الشرق في صراعه مع الآخر الغربي؟ أليست نوايا الخطاب هي التي تحرك هذه النظرة الاستعلائية في العلاقة بين الطرفين؟ ورغم أن النماذج المذكورة آنفاً تشكل صدمة في النهاية حيث يندحر الرجل الشرقي في مقابل تماسك وتعنت المرأة الغربية. فسوزي وميري ترفضان اندفاعة كل من محسن وإسماعيل، ويصل الآمر بمصطفى سعيد إلى حد الإقصاء الجسدي للمرأة الغربية نتيجة الرفض وعدم القبول، والنتيجة انكسار اللقاء، والعودة بالخسران.

الملاحظة الأخرى هي الذهاب إلى الآخر، وغزوه في عقر داره لا بداعي الحوار، بل بمعنى الاستيلاء. هل يأتي هذا الفعل السردي ردة فعل للعجز الواقعي، حيث يأتي الغرب ويحقق هيمنته على الأرض والإنسان العربي؟ فالعجز في مقابل القهر الذي مارسه ويمارسه الغرب في علاقته بالشرق العربي سبب قدراً من ردة الفعل تحت وطأة الإحساس بالعجز والإحباط. وكانت النتيجة بقاء العلاقة بين الطرفين متوترة وتتسم بالريبة وعدم القبول.

وإذا أردنا أن ننظر بعين الخطاب المضمر إلى أحداث 11 سبتمبر، فليست إلا تداعياً من تداعيات الموروث الثقافي. فالروائيون أسهموا مع غيرهم في إشاعة ثقافة التعويض بالاستعلاء دون النظر إلى المكونات الواقعية للإنسان العربي في مقابل الآخر الغربي. إن الإنتلجنسيا العربية التي كانت ولا تزال هي الأكثر مسؤولية في إنتاج الوعي العام، قد أخفقت في فهم كيفية العلاقة مع الآخر، فكيف يمكن أن ينظر الإنسان العربي إلى الآخر وقد رضع إيديولوجيا مركبة من الديني والسياسي والموروث الثقافي والاجتماعي مع وعي أقل بالملابسات الحضارية بين الشرق والغرب؟

* * *

إذاً، كيف نقرأ الآخر في الرواية السعودية؟ أليست ثيمات الخطاب ذاتها تنعكس بتنويعات مختلفة في الرواية السعودية. فحكم الثقافة واحد، وخطابها المضمر أبلغ من أن يناله التبديل والتغيير. فهو رسوخ تتوارثه الأجيال. فالأنا في الرواية السعودية يمثلها الرجل، بينما الآخر تمثله المرأة كما في الرواية العربية. فماذا يمكن أن نقرأ في هذا السياق؟ لا شك في أنها النظرة المحافظة في ذاكرة الثقافة العربية تجاه الرجل والمرأة. فالرجل قوام والمرأة تابعة، الرجل صاحب سلطة، والمرأة حاضنة ومستقبلة. وإذ يعتقد الروائي أنه ينتصر لثقافته فإنه في حقيقة الأمر يسلبها أجمل ما تستحق، ويمنح غيرها القيمة الأهم وهي قيمة العطاء. فلماذا تنحرف الرواية؟ أكاد أجزم أن من يكتب الرواية لا يريد أن يصل إلى هذه التصور، لكنه الخطاب الخفي المخادع الذي يفضح الروائيين ويؤكد فحولة الخطاب[18]. ولا فرق بعد ذلك، من يكتب الرواية سواء كان رجلاً أو امرأة. فالكاتبة أمل شطا وصلت للنتيجة ذاتها التي وصل إليها من قبل محمد علي مغربي في رواية (البعث)، وأكدها حامد دمنهوري في (ثمن التضحية)، وأكدها عصام خوقير في منح بطله حسين كل الطاقات الخلاقة والمبالغات الخارقة[19]. فهو تقي وورع وموسيقي، ورغم الحذر من هذه الخلطة غير المبررة سردياً، فإنها تؤكد حشد كل الفضائل في بطل يمثل الشرق العربي خير تمثيل.

الزواج مشتق من الزوج الذي يحتاج إلى زوج آخر يكمله، هدفه البناء، لكنه في النماذج الخاضعة للدراسة بداية للهدم والتباعد وقطع الصلات. فأحمد في رواية (ثمن التضحية) يفشل في أن يصل إلى فائزة التي ترمز إلى بيئة اجتماعية تتمتع برقي وتنمية غير مشهودة في بلده. فائزة كانت الرقم الصعب في الرواية فهي لا تمثل ذاتها، كما أن صوتها كان غائباً في الرواية. وهنا يتوارى هذا الآخر تحت سلطة الإقصاء. أما أسامة في رواية (البعث) فهو الباحث عن آخره عن طريق الزواج، لكنه زواج هيمنة إيديولوجية، فزواجه مربوط بإسلام كيتي الهندية المسيحية، وعندما يتحقق إسلامها، يتم التقارب. أليس الزواج مشروعاً في هذه الحالة مع بقائها على دينها؟!

* * *

7. روايات ما بعد الحادي عشر من سبتمبر:

ويمكننا أن نمد فترة المسح لحضور الآخر في الرواية السعودية إلى ما هو أقرب زمنياً كشاهد على بقاء النظرة السلبية الاستعلائية على الآخر. فقد صدر بعد الحادي عشر من سبتمبر سلسلة من الروايات التي حضر فيها الآخر بقوة، وبأسئلة أكثر حدة وإلحاحاً. من هذه الروايات (نباح، 2005) لعبده خال، و(البحريات، 2006) لأميمة الخميس، و(فخاخ الرائحة، 2002) ليوسف المحيميد، وروايتي (شرق الوادي، 2004، وريح الجنة، 2006) لتركي الحمد، ورواية (سِتْر، 2005) لرجاء عالم، ورواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة، 2003) لفاطمة بنت السراة، حيث تعد هذه الرواية من أكثر الروايات إثارة لمفهوم الآخر بعد الحادي عشر من سبتمبر. ويمكننا للاستدلال أن نركز على ثلاث روايت تُعد الأكثر تقديماً للأخر بمستويات مختلفة، هي على التوالي: (سِتْر)، و(بعد المطر دائماً هناك رائحة)، و(ريح الجنة).

7 / 1 وتتعدد مستويات الآخر في رواية (سِتْر)[20] لرجاء عالم في شبكة معقدة من التفاعلات. ولعل أهمية موضوع الآخر في هذه الرواية يكمن في المعالجة العميقة والهادئة، دون افتعال روائي، أو ضجيج خطابي. لقد طرحت الرواية إشكالية الأنا والآخر في الداخل الاجتماعي، وفي العلاقة الفعلية مع الآخر الأجنبي، وبخاصة الأمريكي. ولم تشذ الرواية في توظيف العلاقة مع الآخر عبر ثيمة الزواج، وكأن هذا الشكل هو الشكل الأنسب لبيان درجة الاختلاف عبر فرضية التلاقي. فالتلاقي يتحقق لا ليستمر، بل لينقطع وتتأكد مبدأية التنافر.

وتقدم رواية (ستر) مفهوماً مركباً للعلاقة مع الآخر من حيث هو، «انفتاح المحارة على اللؤلؤة، عملية افتراس، جرح، حيث تُحِل الآخر في منتهى ضعفك، تُحِله في المقتل منك، وتسمح له بأن يعبث في ذاك المقتل يتحرك بجلافة. كل علاقة مع الآخر ما هي إلا غلطة، وحياتنا هي مجموعة المحاولات والمحاولات لتصحيح تلك الغلطة»[21]. بهذا المعنى غاصت الرواية في تشكيلات مختلفة من العلاقة بين الأنا والآخر. فتبادل كل من الأنا والآخر مراكز الجذب والاستقطاب، تبادلا القوة والضعف، لكن بقيت الأنا وجهة النظر السائدة والمهيمنة بقوة السرد وتمثيلاتها الرمزية. وهي بذلك وفية لتراث الرواية السعودية والعربية.

أبرزت الرواية علاقة المرأة بالرجل في مجتمع محافظ، واختبرت درجة التلاقي عبر مقومات الزواج التقليدية فكانت النتيجة التنافر بالطلاق. وجهة النظر المقدمة في هذه الرواية نسوية بامتياز. فالبطلات نساء عانين من الرجل، وخاصة مريم وطفول. أما مريم فهي الأكثر إحساساً بأناها، فلم تدم علاقتها بمحسن سوى ثلاثة أشهر سعت خلالها للطلاق الذي تحقق لها. وبعد طلاقها جربت لقاءها مع الرجل، بدر، وفق اختيارها. فكانت هي ضابط العلاقة. وعندما أرادت أن توثق عقد زواجها في المحكمة اصطدمت بضرورة إحضار الولي فاحتجت بأنها تملك ولاية نفسها كونها امرأة بالغة عاقلة[22]، وهو ما لم يرق للمحكمة. لقد عاشت مريم حساسية استثنائية في نظرتها للرجل. واتسعت إشكاليتها مع المؤسسة الذكورية في مجتمعها. ولم تر فرصة للتلاقي بمعنى الند للند. وإذا كان بدر قد أشعرها بذلك، بل وحقق لها بصفته الشخصية هذه الأنا، فإن المؤسسة الذكورية كانت أقوى من الفرد الرجل. فالمحكمة والقضاة هم سلطة أكبر، والنظام الاجتماعي بأعرافه وتقاليده سلطة موازية، والأنظمة المسنونة مؤكدة للسلطتين السابقتين. لقد خلصت مريم إلى ضرورة البحث عن صيغة تعيد درجة التوازن بين الرجل والمرأة في مجتمعها.

أما طفول فكانت الأضعف. قبلت الزواج من فهد، ابن الشيوخ المعتد بنفسه وتاريخ عائلته، رغم حبه لها. قبلت طفول الجداوية الانتقاص من طبيعتها الحضرية رغم أنها حائلية الأصل. وللتمايز بين العائلتين ومرجعيتيهما القبلية المتباينة لم ترحب عائلة فهد بهذا الزواج، مما دفعهما للعيش في أمريكا[23]. لقد اختبرت الرواية فكرة تقديم المكان المحايد لتفريغ شحنات التضاد بين الطرفين، وتأسيس تلاقٍ منقطع الجذور. فهل تنجح التجربة؟ برهنت الرواية أن تراكم التنافر أشد من فرضية التلاقي حتى لو تم ذلك في مكان محايد. فبعد سنة ينقطع الرباط وتتأكد القطيعة بطلاق اجتماعي لا يمكن معه التلاقي.

المفارقة أن مريم اكتشفت أن في داخل مجتمعها، جدة، يعيش آخر، أجنبي، أمريكي وفرنسي، وبريطاني، وبولندي[24]، يمارس حياته بولع منقطع النظير لهذه الأرض. لم تستسغ مريم هذه النظرة الأسطورية للصحراء[25]، وهو ما دفعها لتفنيد هذه الرؤية، بقولها: «لكن ليست هذه هي كل السعودية»[26]. من هنا، تختلف زاوية الرؤية،

وإديولوجية الخطاب، والغاية الكلية من التموضع في المكان. فكما رأت طفول ورأى فهد في أمريكا نمطاً مسالماً لا يمت بصلة لتاريخهما، فإن الأجنبي القادم إلى السعودية لم يشتبك مع الحياة اليومية، ولم يعنه منها إلا المواطن التي يرى فيها متعته ومتنفسه. فالعلاقة بالمكان في هذه الحال علاقة عابرة، تتعامل مع المكان حسب احتياجها، دون استدعاء تاريخه وأنماط العيش فيه.

وتقدم الرواية موضوع الآخر بمعناه التقليدي كما ورد في الروايات الأخرى. فبين زايد أخو طفول وربيكا الأمريكية يقوم الحب ويتم الزواج[27]. وهي معادلة تقليدية، فحيث يكون الرجل شرقي الهوية، تكون المرأة غربية الانتماء. وفي كل الأحوال العلاقة لا تستقيم، إذ تحضر العوائق بأشكال متنوعة. ففي حالة زايد وربيكا يقع الخلاف على اقتراف ربيكا للخيانة الزوجية[28]. وهو ما يدفع زايد إلى الانتحار للخلاص من ألم الفضحية[29]. ومن خلال هذه التوليفة السردية تتقطع سبل التلاقي وكل محاولات بناء الجسور. وهي عوائق حضارية ودينية وثقافية يصعب تجاوزها. ورواية (ستر) تنسجم مع السائد العام من الروايات التي قدمت الآخر. فالفرضية ذاتها، ومطابقة الواقع جزء من الثيمة الروائية، ووضع الآخر في موقف الهامش يتكرر. ويمكن أن تحمل خيانة ربيكا على موقف مضمر عن طبيعة الغرب الذي لا يمكن الثقة به. فزايد أحب ربيكا وتزوجها وأحضرها إلى بلده رغبة في إقامة الحياة الكاملة بينهما. لكن البوح بالخيانة يعطل مشروع استمرار التلاقي. وإذا كانت ربيكا قد انطلقت من مفهومها الحضاري في التكفير عن خطأ الخيانة بالبوح والاعتراف، فإن زايد يصطدم بقيم الشرف والعيب التي تقف بينه وبين ربيكا. هذه معضلة وجودية رأت ربيكا حلها بالتخلص من مأزقها بالبوح، بينما زايد الشرقي يرى أن لا معنى للتطهر إلا بمزيد من الستر والإخفاء والتوبة. من هنا اختارت رواية ستر أن تبني جدليتها على فرضية العلاقة بين الرجل والمرأة، بين زوج شرقي وزوجة غربية، بين زوج متمسك بتقاليد الشرف منسجماً مع أناه الحضارية والدينية، وزوجة غربية تعيش واقعها الحضاري غير مدركة واجبات التلاقي، وأهمها الوعي بتكوين الطرف الآخر.

وتختلف رواية (ستر) عن كثير من الروايات في مستوى اختبار فرضيات مختلفة للعلاقة. لقد أظهرت الرواية مسحاً شاملاً للتعامل مع الآخر عبر بنية سردية محفزة

على الإقناع. فالآخر مختلف بدرجات متنوعة. فالآخر هو المرأة في مقابل الرجل، وهو المؤسسة الذكوية في مقابل المرأة، وهو الآخر الأجنبي، حيث يحضر في مكانه وفي أمكنة أخرى. لقد بدت الذات أكثر حدة في طرح رؤيتها، حيث الآخر ظل غائباً، حاضراً فقط من خلال تسريبات الذات. فالرواية تمثل مركز الأنا، المرأة بالذات، ومريم وطفول بالتحديد. وما عدا ذلك فهو آخر يقبل الهجاء، ويقبل التشريح، ويقبل تفريغ هموم الذات الحائرة.

7 / 2 وتعد رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) من أخطر الروايات توظيفاً للآخر من حيث حدة الخطاب وبيان تفوق الأنا الدينية على الآخر الغربي بالتحديد. تقوم رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) على فرضية احتواء الآخر، بل وإمكانية تغيير هويته الدينية والاجتماعية واللغوية. وهي بهذه الرؤية تعد من أكثر الروايات جموحاً في مسألة احتواء الآخر وتدجينه، بدءاً من المظاهر الخارجية، كالاسم واللغة، وانتهاء بالدين والثقافة. هل فرضية احتواء الآخر ذات جدوى؟ رغم أن الأصل يكمن في الإبقاء على الاختلاف والبحث عن المشترك بين الأقوام، امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾[30]. وعليه، يبقى الدين خياراً، لا شرطاً للتعارف.

رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة)، نص سردي أثقلته إيديولوجيا الكاتبة، وهيمنت عليه فكرة ذم الآخر، وفي المقابل الإعلاء من الأنا. تتلخص الرواية في تخلي (لينا) المسيحية التي تقيم مع زوجها في السعودية عن طفلها الذي تركته لدى أسرة سعودية واختفت دون بيان أسباب أو مبررات غير ما كان تأويلاً من مسار السرد. لقد صورت لينا في الرواية على أنها شبقة، تحب المال الذي تسقط معه كل القيم حتى حضانة ابنها ورعايته. لقد شكل هذا التخلي عن الطفل صدمة ومركزاً لكل أحداث الرواية. فمنه انبثقت فكرة بيان صورة الإسلام وعدله وتسامحه في مقابل فساد الآخر، المسيحي على وجه التحديد. وتحاول الرواية إحداث توازنات في الرؤية، فتقدم نماذج مختلفة من الديانتين، الإسلام والمسيحية، لبيان أن العلة ليست في الديانات بقدر ما هي في أتباع الديانات. فهذه أم ديفيد يرق قلبها للإسلام حتى تعتنقه عن قناعة مطلقة حسب تعبير الرواية. وفي المقابل هناك أم سمر اللبنانية المسلمة اسماً لا فعلاً، كما تكشف أحداث الرواية. وإمعاناً في تأكيد الخطأ البشري، فهذا أبو مشعل السعودي

نموذج للمسلم ذي الخطايا الكبيرة. إذاً تبني الرواية فكرتها على فساد الفعل لا فساد الاعتقاد. والآخر فاسد في فعله حسب أحداث الرواية. فلينا لم تذم في الرواية لاعتقادها، بل ذمت لفساد فعلها، ولعدم إنسانيتها. وبين الاعتقاد والفعل مسافة قصيرة جداً. فالاعتقاد وحده لا يكفي لتمام العقيدة، بل يحتاج إلى فعل يؤكده، أو ينفيه. إن ترك لينا لابنها دون سؤال أو معرفة بعواقب فعلها يدخلها في خانة اللامبالاة، وعدم استحقاق جدارة الأمومة.

طفل رضيع تستقبله (ماجدة) السعودية لكي يبقى ساعات حتى تعود أمه لينا لتأخذه، فإذا به يبقى العمر كله. لقد عانت ماجدة من هذا الفعل غير الإنساني، وعانت أكثر من خوفها على هذا الطفل. قررت رعاية الطفل الذي سمته محمداً مع رضيعها خالد. نشأ محمد مميزاً ببشرته البيضاء مسلم المعتقد والفعل، سعودي اللسان والثقافة والهوية.

إن خطاب الرواية يتحرك على أرضية إيديولوجية خصبة، حيث ينتفي نقد الذات، ويتأكد فساد الآخر. وعليه، تتأسس ضرورة إنقاذ الآخر من شر نفسه بالإسلام. وإذا كانت فرضية إسلام الآخر هي الحل لنزع شروره كما تطرح الرواية، فإن مشكلة المسلمين أصلاً هي في عدم تأثير الإسلام في حياتهم لبعدهم عن التصور السليم للإسلام. فمعظمهم مسلم بالاعتياد لا بالاعتقاد، وإن أسلموا بالاعتقاد لم يسلموا من فشل الفعل الذي ينزع عنهم جدارتهم بالإسلام.

نشرت هذه الرواية في عام 2003 بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر بكل ما لهذه الأحداث من تأثيرات عميقة عالمياً وعربياً. ولعل خطورة هذه الأحداث أنها مست شيئاً من تكويننا الاجتماعي والثقافي والديني في السعودية، لذلك، فإن هذه الرواية تمثل بياناً إيديولوجيا في الرد على أمريكا. وهناك صفحات تذم حضارة أمريكا[31]، وهناك صفحات تشرح عقيدة التوحيد في أصولها الأولية[32]. ويأتي ذلك مغلفاً بإطار سردي افتقر للنضج في توظيف المعلومة حتى أغرق بعض مراحل نمو الرواية في طرح مباشر. وإذا كانت الرواية تحتمل القول على أكثر من وجه، فإن فرضية أن الرواية، أي رواية، لا تقول الحقيقة ولكنها لا تكذب[33]، تصطدم بالجدية والإيديولوجية التي بنيت بها وعليها الرواية حتى تحولت إلى كتاب في العقيدة أكثر منها رواية باعثة على الأسئلة.

7/ 3 أما رواية (ريح الجنة) لتركي الحمد فهي من أكثر الروايات مباشرة في طرح موضوع الآخر من خلال أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001. الرواية مباشرة في طرحها وفي مقاربتها للحدث، ولكن من خلال قراءة فاحصة لمشكلة الذات مع الآخر. أي إن الرواية تسعى لفهم الذات في لحظة صراعها مع الآخر. وتعتبر هذه الرواية من الروايات التي ركزت على تشريح الذات عبر اختراق تحصيناتها، وإخضاعها للمساءلة من أجل معرفة لماذا التنافر بدلاً من التلاقي؟ لقد اعتمدت الرواية تقنية إعادة التكوين النفسي والاجتماعي والديني للشخصيات، أكثر من اهتمامها، بحوادث التفجير التي كانت تمثل لحظة التصادم الكبرى التي لا تلاقي بعدها. فالرواية معنية بقراءة الفضاءات التي رعت الأنوات الحضارية لمجموعة من الأشخاص الذين نفذوا فعلهم على خلفية الانتقام الحضاري.

تقدم رواية (ريح الجنة) لحظة الصراع بمحفزات دينية مؤثرة. فمواجهة الموت بدت سهلة لهؤلاء الأشخاص، حيث الوعد بالجنة هو الدافع الوحيد للإقدام على الفعل[34]. وهو ما يدفع لقراءة فرضية الرواية من أن البحث عن المكافأة لدى هذه الشخصيات، أهم من النتيجة وأثرها على العلاقات الحضارية بين الشعوب. فالتوازن بين متطلبات العلاقة غير مؤسس على أرضية واقعية، بل بين سماء علوية وأرض سفلية. فانتقل الصراع ببواعثه الدينية من صراع يقبل الجدل، ويقبل الاختلاف، وربما التلاقي، إلى قطيعة دائمة.

استحضرت الرواية وقائع مباشرة، واقعية حينئذٍ، تاريخية الآن، سجلت الوقائع، وقدمت البناء المتخيل من خلال نسج دوافع الشخصيات وتكويناتها العرقية والدينية. فالرواية عبارة عن سير للذاهبين إلى الجنة عبر بوابة الدم المسفوح من الآخر الكافر. من هنا، فحدث الرواية ينتهي منذ الصفحات الأولى، حيث تمت الحكاية وبقى صوت الماضي الذي أوصل هذه الشخصيات إلى لحظة الانفجار. وتكشف لحظة مواجهة الأنا عن شخصية مهشمة ويائسة. فمحمد قائد عملية التفجير شخصية غذت نموها من حطام الآخرين من معارفه وأصدقائه. فأحمد الذي ألهم محمد في بدء رحلة الجهاد انتقل من ضياع إلى ضياع، من ضياعه الاجتماعي والنفسي إلى التطرف في رؤية العالم من منظور إقصائي نهائي. وقد تأسس الرفض على مبررات دينية وتأويلات نصوصية مختلف في تأويلها أصلاً، للوصول إلى لحظة المواجهة المادية.

هذه الرواية ربما هي الرواية الوحيدة التي اعتنت بتشريح الذات بعيداً عن تعليق الفشل الحضاري على الآخر الغربي. وبدت واعية بشرطها الموضوعي، وبضرورة فهم المشكل الحضاري من داخل التكوينات الاجتماعية والحضارية للأنا. غير أن هذه الأنا لا يمكن تعميمها، فهي أنا مأزومة، غير حضارية، جاهزة للفناء من أجل الحياة الأخروية، لا الحياة الأرضية. وعليه، فإن هناك فرقاً جوهرياً بين الأنوات في الروايات السابقة التي تتمزق فيها الأنوات بين رغبتها في الحياة كما تمليها الموروثات الثقافية والحضارية، والاحتياج للآخر. ولذلك، ما انفك تجريب التلاقي عبر ثيمة الزواج على المستويين الشخصي والرمزي يتجدد. فهي أنوات متحركة، قلقة، دؤوبة في سعيها للوقوف عند مستوى الند، حتى وإن رفضت، فرفضها احتجاج، لا رفض إقصاء في هذه الحالة، وهو مستوى يبقى عند الحد الطبيعي. لقد تنبهت رواية (ريح الجنة) لهذا المأزق الحضاري في العلاقة مع الآخر عندما كشفت عن سقف أعلى للحياة لا يمكن أن يتحقق إلا باستنشاق ريح الجنة عبر موت الآخر. وهذه الأنا الاستثنائية معاكسة حتى لشرطها الديني الذي يفترض التلاقي قبل التصادم، ﴿وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ﴾[35]. هل الرواية، رغم مباشرتها وضعف تقنياتها السردية، تمثل موقفاً من الآخر، أم من الذات؟ أعتقد أن الرواية بناءة من حيث هي نص قابل للتأويل الذي تتداخل فيه العلاقات المركبة والمعقدة في آن. فهي رؤية نحو الذات أكثر منها نحو الآخر. فالآخر في الرواية قابع في شرطه التاريخي والوجود، لا تسائله، ولا تحرص على تقديم حججه، ولا رؤيته للأنا المقابلة له. إن مركز الرواية يفصح عن موقف نقدي تجاه الأنا لا يمكن فهمه إلا من خلال جدلية العلاقة مع الآخر. فدوافع الأنا في الرواية دوافع ردة فعل، وليست دوافع مبتكرة، أو ابتدائية. فالموقف بدا انتقامياً. ولعل أبرز مشكلة واجهتها الرواية هي كونها وقعت بين شرطي التخييل والواقع، مع غلبة المنحى الواقعي على المتخيل. فتحولت الرواية إلى تشريح للذات وشرح للدوافع أكثر منها سبر لمعضلة العلاقة المتفجرة.

8. خاتمة:

مرت مناقشة حضور الآخر في الرواية السعودية من خلال التوقف أمام محطات مختلفة من مراحل نمو الرواية السعودية، حيث هيمن خطاب غير متجانس مع طبيعة

الآخر، إما خوفاً منه كما في رواية (التوأمان)، أو تماهياً معه كما في رواية (البعث)، أو تردداً كما في رواية (ثمن التضحية)، أو استعلاء عليه كما في روايات (غداً أنسى، والسنيورة، ولحظة ضعف، وبعد المطر دائماً هناك رائحة). وقد انفردت روايتي (سِتْر، وريح الجنة)، الأولى كونها جاءت وفق معالجة فنية ناضجة رغم تقاطعها مع الثيمات الكبرى لهذه العلاقة، والثانية كونها انفردت بتشريح العلاقة من منظور الذات لا من منظور الآخر، وتحميل الذات بعضاً من مسؤولية الأزمة.

لقد آثرنا في مناقشة هذا الموضوع أن نقف على أول رواية صدرت، (التوأمان)، فإذا بها تؤدي دور الموجه لمسيرة الرواية التي تناولت موضوع الآخر. فالآخر في هذه الروايات كان عدواً، وشراً، وفساداً، وموضوعاً للاستعلاء عليه. لقد ساعد على شيوع هذه الثقافة الطاردة للآخر حجم التحدي الذي مثله الآخر عموماً، والآخر الغربي خصوصاً، في حياة الأمة العربية منذ زمن بعيد. فمن تحد عسكري إلى سياسي، ومن اقتصادي إلى ثقافي، وظلت الأمة تناضل من أجل الحفاظ على شخصيتها. ولعل الصراع قد كبر حجمه مع مطلع النهضة العربية في القرن التاسع عشر، خاصة مع تزايد موجات الاستعمار السياسي والاقتصادي وما تبعها من مؤثرات ثقافية واجتماعية. فكان الآخر دائماً يذكر المجتمعات العربية بعجزها وضعفها. من هنا جاءت التكوينات الثقافية تجاه الآخر متسقة مع صور واقعية سلبية. ولم يسعف التطور الزمني الصاخب خارج الرواية أن يلتقط الروائيون رؤية بناءة تجاه الآخر، فمع مزيد من هيمنة الآخر سياسياً واقتصادياً وعسكرياً، بقيت نمطية الصورة التي شكلها الواقع المادي ماثلة أمام الروائيين.

ولعل أخطر ما في موضوع الآخر في ثقافتنا أن صورته جاءت تعميمية، وانتقامية، واستعلائية. فالآخر دائماً هو الطامع فينا، والآخر هو المهيمن على قرارنا. لقد تجنب الروائيون أن يطرحوا لماذا؟ ولماذا هذه، لو طرحت، لفجرت كثيراً من الأسئلة، ولحققت وعياً أكبر بماهية الآخر ومدى أهميته في حياتنا. فالآخر جزء من تكويننا سواء في البعد السياسي أو الاقتصادي أو التقني، أو حتى في المشترك الإنساني، وعليه فإن وجوده حتمي فرضه عامل الاحتياج إليه، وليس من واقع الترف الحضاري. فهو مشكلة في وجوده، وفي عدم وجوده.

ويمكن استثناء القليل من التجارب التي انصرفت للتعبير عن آخر غير غربي كما في روايات (البعث وثمن التضحية وغداً أنسى)، الذي كان الآخر في الأولى هندياً، وفي الثانية عربياً، وفي الثالثة أندونيسياً. وفي كل الحالات لا يشذ تصنيف الآخر من حيث تمثيله بالمرأة في مقابل تموضع الأنا في تمثيلات الرجل. ففي رواية (البعث) كان الآخر (كيتي) الهندية، وفي (ثمن التضحية) (فائزة) المصرية، وفي (غداً أنسى) (تيماء) الأندونيسية. ولسبب غير معروف شذت رواية (البعث) في تصوير الآخر سواء في فكرة الإفادة من الآخر، أو من حيث تماسك العلاقة في بعدها الإنساني بين أسامة وكيتي. وهي رؤية سعى فيها الكاتب إلى تقديم الآخر وفق رؤية متسامحة وبناءة. وهو اختراق لهيمنة الرؤية الإيدولوجية التي تحرك على أرضيتها الروائيون بمبررات سردية مختلفة. فجاء الخطاب حاداً، وغير إنساني، ومثقل بهموم الواقع. لقد تعثر الروائيون في تقديم رؤى فنية تتغلب على محبطات الواقع، وتبني فكرة تجسير الفجوات في العلاقة بين الأنا والآخر.

لا شك في أن اشتغال الرواية السعودية بموضوع الآخر هو جزء من انشغالات الرواية العربية نفسها. فهي رواية منسجمة مع واقعها، متأثرة بمجمل الخطاب السائد في الرواية العربية تجاه الآخر، حيث لم يكشف البحث في توظيف الآخر ابتكاراً خاصاً أضافته الرواية السعودية في موضوع الآخر، باستثناء مغامرة تركي الحمد في رواية (ريح الجنة) بتوجيه البوصلة تجاه فهم تركيبة الأنا في وعيها بالآخر، وكذلك باستثناء بعض التلوينات الخاصة بنكهة الثقافة المحلية من حيث طبيعة الأحداث، أو أولوية القضايا وتغليب روح المحافظة في معظم الروايات الخاضعة للدراسة.

المراجع والهوامش

(1) البازعي، سعد، وميجان الرويلي. **دليل الناقد الأدبي**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط3، 2002م، (ص 21).

(2) سورة الروم، الآية (22).

(3) سورة الحجرات، الآية (13).

(4) الجابـري، محمد عابد. «**الغرب والإسلام**». مجلة فكر ونقد. العدد 2، أكتوبر 1997م، (ص 10).

(5) البازعي، (ص 22).

(6) فضلتُ استخدام مصطلح (التلاقي) بدلاً من (الاتفاق) لاستحالة الاتفاق. في حين أن التلاقي ليس بالضرورة اتفاقاً، بل احتمالية تبادل مصالح والتقاء حول مشتركات إنسانية عامة.

(7) سورة الحجرات، الآية (13).

(8) الحسيني، نسيب. **الغرب المتخيل: رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي**. بيروت: دار الفارابي، 2004م، (ص 60).

(9) الجابري، (ص 5).

(10) الهاجري، سحمي. **سجال الخطابات: قراءات مختارة في الأدب السعودي**. الأحساء: نادي الأحساء الأدبي، 2009م، (ص 217).

(11) المرجع السابق، (ص 222).

(12) عواد، محمد حسن. **أعمال العواد الكاملة (تأملات في الأدب والحياة)**. المجلد 1، القاهرة: دار الجيل للطباعة، 1981م، (ص 369).

(13) الشنطي، محمد صالح. **فن الرواية في المملكة العربية السعودية**. جازان، نادي جازان الأدبي، 1990م، (ص 45).

(14) الحسون، محمد علي. **محمد علي المغربي وآثاره الأدبية**. الرياض: مكتبة العبيكان، 2001م، (ص 369).

(15) دمنهوري، حامد. **ثمن التضحية**. ط 2. الريـاض: النـادي الأدبي بالرياض، 1980 (ص 220-224).

(16) المصدر السابق، (ص 259).

(17) انظر بتوسع معالجة هذه القضية لدى جورج طرابيشي في كتابه (**شرق وغرب، رجولة أنوثة: دراسـة في أزمـة الجـنس والحضارة في الرواية العربية**. بيروت: دار الطليعة. ط2، 1997م، ص 5 - 17).

(18) الغذامي. **ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1998م، (ص 51 - 52).

(19) القحطاني، سلطان سعد. **الرواية السعودية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها من 1930 إلى 1989م**. الرياض: مطابع الذهبية، 1998م، (ص 201).

(20) عالم، رجاء. **ستر**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005م.

(21) المصدر السابق، (ص 97).

(22) المصدر السابق ، (ص 259 - 261).

(23) المصدر السابق، (ص 86 - 87).

(24) المصدر السابق، (ص 207).

(25) المصدر السابق، (ص 211).

(26) المصدر السابق، (ص 211).

(27) المصدر السابق، (ص 126 - 127).

(28) المصدر السابق، (ص 195).

(29) المصدر السابق، (ص 262).

(30) سورة الحجرات، الآية (13).

(31) بنـت السـراة، فاطمـة. **بعـد المطر دائماً هناك رائحة**. بيروت: الانتشار العربي، 2003م، (ص 10 - 12).

(31) المرجع السابق، (ص 53 - 59).

(33) إيكو، إمبرتو. **6 نزهات في غابة السرد**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005م، (ص 9).

(34) الحمد، تركي. **ريح الجنة**. ط3. بيروت: دار الساقي، 2006م، (ص 28 - 29).

(35) سورة الحجرات، الآية (13).

خطاب العنونة
دراسة في بنية العنوان في الرواية السعودية

العنوان جزء من منظومة العتبات المؤثرة في استقبال النص، فهو ماض في سياق العتبات الأخرى، كالغلاف واسم المؤلف والناشر والمقدمة، وهي كلها تقترح مسارات التلقي، وتفسح المجال للتأويل، وتكرس أهمية ما قبل النص. فهذه العتبات هي إشارات سيميائية تبعث رسائل في فضاء العلاقة بين النص والمتلقي. السؤال الآن، هل كونها واقعة في تكوين ما قبل النص، تُعد عتبات زائدة على النص، بحيث يمكن الاستغناء عنها؟ لقد أغفلت دراسات النص أهمية العتبات عموماً، والعنوان خصوصاً، فاعتبرت العنوان، مثلاً، مجرد هامش على المتن[1]. غير أنه مع صعود فلسفة التفكيك أعيد للعنوان أهميته[2]، ووضعه في سياق يوازي المركز النصي، فأصبح العنوان مبتدأ التأويل، إليه تشد خيوط النص، وبه تتأثر بنية النص وآلية استقباله.

لا شك في أن هذه الأهمية الاستثنائية التي اكتسبها العنوان في الدراسات التفكيكية، تهيئ للدارس المزيد من كشف الدلالات المستترة في فهم رواج نص على حساب آخر دون الاتكاء فقط على جوهر النص. لقد قاد التأمل المبدئي في عناوين الرواية السعودية إلى اكتشاف أثر العنوان في دفع الكتاب إلى مناطق غير أدبية، بحثاً عن رواج، أو تسجيل موقف، أو تأكيد حضور أدبي مبكر. من هنا، تأتي أهمية دراسة العنوان في الرواية السعودية، وتحليل بنياته، والبحث عن دلالاته. ولعل سؤال الجدارة الأدبية للعناوين الروائية هو أحد الأسئلة المطروحة، في ظل تزايد العناوين ذات النزعة المنطوية على الإثارة والإغراء. فما هي حدود أدبية العنوان في مقابل الالتفات لتركيب العنوان وفقاً لاستراتيجية الرواج التجاري، أو الانشغال بالتماس مع السياقات الثقافية خارج المتن الروائي؟

قبل البدء في قراءة دلالات العنوان في الرواية السعودية، سيكون من الملائم التمهيد بقراءة أهمية العنوان في أفقه النظري، سواء المعجمي أو المفاهيمي، ثم البدء في تتبع نمو بنية العنوان في الرواية السعودية، وتسجيل التطورات الدلالية المتغيرة من مرحلة إلى أخرى. ويحسن التأكيد أن هذه الدراسة لا تسعى إلى قراءة كل عنوان، بل ستنصرف الدراسة إلى التمثيل النسبي عن كل مرحلة من مراحل تطور الرواية السعودية، مع التركيز على العناوين ذات التأثير العميق في توجهات القراءة.

* * *

ركزت المعاجم العربية في تقديمها للعنوان على ربطه بأصله اللغوي من ناحية، وتأويله من ناحية أخرى. وهذه الممارسة اللغوية تفيد في فهم المنزلة التي يحتلها العنوان في التآليف عموماً. وهي منزلة ارتبطت بالكتاب، وانصرفت معها الجهود التأويلية لتبرير اختلاف مصدر العنوان اللغوي، وتأكيد أوجه الإثراء الدلالي. فالمعاجم تعمل على ثلاث نقاط؛ أصل الاشتقاق، ومعناه، وتأويله. ففي اشتقاق العنوان ذهب ابن منظور في (لسان العرب) إلى أن العنوان مشتق من (عنن):

وعَنَنْتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُه لكذا أَي عَرَّضْتُه له وصرَفْته إليه.

وعَنَّ الكِتابَ يَعُنُّه عَنّاً وعَنَّنه: كَعَنْوَنَه، وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المَعْنى. وقال اللحياني: عَنَّنْتُ الكتابَ تَعْنيناً وعَنَّيْته تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتَه، أَبدلوا من إِحدى النونات ياء، وسمي عُنْواناً لأَنه يَعُنُّ الكِتابَ من ناحِيتيه[3].

وإلى جانب هذا الاشتقاق يقدم معجم (مقاييس اللغة) الجذر (علو)، مع تبريره لذلك، «أمّا عُلوان فمن العلوّ، لأنّه أوّل الكتاب وأعلاه»[4].

أما في معناه وتأويله المعجمي فقد ذكروا عدة أوجه. ففي (لسان العرب)، «والعُنْوانُ الأَثر... وكلما استدللت بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عُنوانٌ له ... ويقال للرجل الذي يُعَرِّض ولا يُصرِّحُ قد جعل كذا وكذا لحناً لحاجته وعِنْواناً»[5]. وفي (تاج العروس) يورد الزبيدي قولاً لابن سيدة يمكن أن يكون إشارة للوظيفة السيميائية، حيث يذكر أن «العُنْوان والعِنْوان سِمَةُ الكِتابِ. وعَنْوَنَه عَنْوَنَةً وعِنواناً وعَنَّاه، كِلاهُما: وَسَمَه بالعُنوان»[6].

في هذه الوقفات المعجمية وعي غير عادي بوظيفة العنوان المعرفية. ولعل أهم ما يستوقف الباحث هو الإشارة إلى الاشتقاق من المعنى، وهما إشارتان وردتا في (لسان العرب) و(مقاييس اللغة). ولا أحسب أن هذا الاشتقاق مجرد تركيب لغوي، بل هو إحالة إلى العلاقة المعرفية التي يولدها العنوان من معنى في ذاته وفي غيره. وهذا هو المدخل التأويلي الذي تتمسك به النظرية التفكيكية من أن العنوان قادر على أن يؤدي دوراً مهماً في سياقه المعرفي. أما الإشارات السيميائية لوظيفة العنوان فهي عديدة في تخريجات المعجميين. ففي (لسان العرب) العنوان هو الأثر الذي يؤدي دور الشاهد على غيره، وهو موطن الاستدلال على غيره، وأخيراً هو السمة التي تشير بوضوح إلى الكتاب كما يشير ابن سيدة في مخصصه.

هذه الوقفات المعجمية تشير إلى أهمية العنوان للكتاب، فقد تميزت تخريجات المعجميين لدلالاتها اللغوية بإضافات متعمقة، غير أن الإشكالية تكمن في عدم التقاط النقد العربي القديم أو الحديث هذه الوقفات اللغوية والتفسيرية والبناء عليها من منظور النقد الأدبي. فقد ظل العنوان من اللوازم الفرعية، بل المنسية غالباً. فالقصائد القديمة تنسب إلى قافيتها لافتقارها إلى عنوان يحملها بين الناس، ويؤكد تفردها وخصوصيتها. فهناك (سينية البحتري، ولامية العرب، وميمية المتنبي)، وهي بدائل سيميائية للعنوان الغائب. وهذا النوع من العنونة ذو بنية متكلفة لم يبتكرها الشاعر وليست من بنية العمل، فلا يعول عليها في التأويل بأي حال، لأنها وصفية، زائدة عن سياق نصها، تفيد التعريف للقارئ لا للنص وفضاءاته الخارجية.

فهل ذلك عجز في نظام العنونة للأعمال الشعرية في الثقافة العربية، أم أنه انصراف وعدم إدراك لأهميته؟ لا أعتقد أن أحداً يجادل في أهمية العنوان بوصفه سمة دالة على غيره. ففي قوله تعالى في وصف المؤمنين: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾[7]. وهو ما أشار إليه ابن سيده في تأويل معنى السمة في الجبهة، حيث يقول: «وفي جَبْهَتِه عُنْوانٌ من كَثْرَةِ السُّجودِ أَي أَثَره»[8]. وهو أثر دال على مضمون الفعل، وتأكيد لأهمية الصلة المعقودة بين السمة الخارجية وما تنطوي عليه من معنى. من هنا لا نستطيع أن نظفر بأي أثر دلالي في عنونة القصائد إلا بنسبتها إلى معرفين اثنين، قافية القصيدة، واسم الشاعر. فالإشكالية قائمة حتى بعد هذا الاجتهاد. فالقوافي تتكرر عند الشاعر وغيره، لذا قيدت باسم الشاعر

أو بصفة مميزة. غير أن في قصائد الشاعر تكرار للقوافي، فالمتنبي له في قافية الميم غير واحدة. من هنا، نلحظ أحياناً استخدام أول الكلام في القصيدة كدلالة تميز القصيدة عن غيرها، تشترك معها في نظام العنونة حسب القوافي. فتجد في فهرسة الدواوين المحققة مداخل دالة بمقطع من أول بيت، مثل «وا حر قلباه» للمتنبي.

غير أنه يمكن أن نظفر بمنزلة أكبر للعنونة في الأعمال الإبداعية ذات الطبيعة السردية النثرية. فمنذ (كليلة ودمنة)، و(المقامات) و(رسالة الغفران)، وصولاً إلى ألف ليلة وليلة نجد حضوراً جلياً وفاعلاً للعنوان. فكيف تحققت العنونة في الأعمال السردية النثرية ولم تتحقق في الأعمال الشعرية؟ يُعد هذا الأمر مفارقة يمكن أن نحيل أسبابها إلى هيمنة النزعة الثقافية الشفهية للشعر التي من شأنها أن تخلق جو القصيدة من خلال إلقاء الشاعر وتفاعل جمهور المستمعين. أما الأعمال السردية فهي صناعة كتابية في المقام الأول تقتضي التعريف والتحديد[9]. ويمكن إثارة السؤال مرة أخرى في حال تدوين الشعر، أي لماذا لم يكتسب الشعر صفة التعريف التحديد بالعنونة بعد أن اكتسب قيمة التدوين؟ يمكن أن نستدعي ثقافة الاتباع للموروث الشفاهي التي ربما تكون قد أسهمت في التماهي مع غياب العنونة في النصوص الشعرية[10]، فبقيت القصائد في دواوين الشعراء في العصرين الأموي والعباسي وما بعدهما خالية غالباً من نظام العنونة.

* * *

وليس الأمر بأفضل حالاً في النقد الغربي، فقد ظلت العتبات الأولى للنصوص الأدبية في الهامش، لم يلتفت إليها أحد إلا عندما تصاعد الاهتمام في مرحلة الدراسات التفكيكية بقضايا الهامش وتأكيد أهميتها الموازية لأهمية المركز. ولعل جيرار جينت هو من أهم من أعطوا الموضوع أهمية خاصة، وخصص كتاباً كاملاً[11] عن درس النصوص الموازية (paratexts) أو العتبات التي تسبق النص وتهيئ القارئ لعالم مختلف في استقبال النص والتفاعل معه[12]. لقد بسط جيرار جينت القول في العتبات ووسع دائرة البحث وأكد على ضرورة تقصى أثرها في تلقي المتن الأدبي[13]. فهي، إجمالاً، عتبات تتداخل في بنيتها عوامل مختلفة، منها التجاري والاجتماعي والشخصي.

ويظهر العنوان بوصفه أول العتبات التي تقع عليه أعين القراء، فتشتغل وظائفه المختلفة التي حددها جيرار جينت في كتابه (عتبات). فهو يرى أن وظائف العنوان تقع في «الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين»[14]، وهذه الوظائف الأربع تلخص العلاقة بين المتلقي والعنوان دون النظر للنص. فالنص في هذا السياق مؤجل، ومؤخر في النظر لا في الأهمية، إضافة إلى أن وجوده مرهون بالعتبات ومنها العنوان الذي يحتل الصدر كما يقول صاحب (مقاييس اللغة) من أن الجذر (علو) يشتق منه «عُلوان من العلوّ، لأنَّه أوّل الكتاب وأعلاه»[15].

ويذهب رولان بارت إلى أن العنوان دالة سيميائية في منزلة الإعلان التجاري الذي يؤثر في نزعة التلقي[16]. فكما أن الإعلان ينطوي على الإثارة والغموض والتحفيز، فإن العنوان في بعض مهامه يحرض على الاقتناء، حيث يتوخى فيه الكاتب وأحياناً الناشر الإثارة والتحفيز التي تقود إلى الاقتناء، ثم القراءة. فالعنوان، في نظر رولان بارت، هو مصدر الإثارة والرغبة في القراءة. والرغبة في هذا السياق محفز قوي على الدخول في جو النص. العنوان بهذا المعنى يذهب إلى أبعد من الأدبية الخالصة إلى الممارسة النفعية التي تنطوي على كسب المستهلك أولاً، ثم القارئ ثانياً، ووضعه في مواجهة مع النص عبر العنوان. فالعنوان هو بوابة النص التي يتم الدخول منها إلى غابة النص كما يقول أمبرتو إيكو. فوجود النص مرهون بوجود العنوان، لكن الوجود هنا أبعد من الوجود المادي، فهو وجود ينصرف إلى القيمة الأدبية، والقيمة السيميائية التي يختزلها. فإذا كان النص موجوداً، فإن العنوان موازٍ لهذا الوجود، غير أن انتفاء وجود العنوان، معناه تعطيل لحيوية النص، وربما صعوبة مروره للقارئ. وفي المقابل لا يستطيع العنوان أن يقدم وظائفه الإيديولوجية أو النفسية أو الأدبية دون وجود النص. هذه هي الدائرة التي تحكم العلاقة بين العنوان والنص، علاقة حتمية، تختلف تأثيراتها من علاقة لأخرى تبعاً لطبيعة النص من ناحية ولطبيعة العنوان من ناحية أخرى. فالعتبات نصوص موازية، بحسب تعبير جيرار جينت، ورغم ما توحي به الموازاة من الانفصال، فإن العلاقة بين هذه النصوص الموازية هي علاقة تفاعلية لا تسلب العتبات حضورها سواء في ذاتها، أو في علاقتها بالنص الأساسي[17].

إن الرؤية المختلفة التي أظهرتها التفكيكية غيرت من طبيعة العلاقات الاعتيادية

بين الثنائيات الضدية التي رسختها فلسفات ما قبل التفكيك. من هذه الثنائيات الضدية التي نقضتها التفكيكية تأتي ثنائية المركز والهامش[18]. لقد تحلى النص على الدوام بصفة المركزية، فيما ظلت العتبات كالعنوان والغلاف والمقدمة تأخذ دور الهامش. من هنا سعت التفكيكية إلى إعادة النظر في المسلمات وفي تأويلها. فالتفكيكية، كما نظر إليها جاك دريدا، ليست مجرد نقض وتفكيك سلبي، بل قراءة مزدوجة[19]. فالنص يمر عبر التفكيك بقراءتين؛ قراءة «تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به»[20]. فلم يبق لمعايير الثنائيات دور فاعل في منظور التفكيك، بل غدت هذه الثنائيات متداخلة، تتبادل مواقعها بمرونة مطلقة، فالهامش يغدو مركزاً والمركز هامشاً، أو ربما يغدوان مركزين أو هامشين[21]. والأهم من ذلك، تم تقويض الثنائيات المطلقة كالمادة والفكر، والعقل والجنون، والرجل والمرأة، وإلغاء جبروت المركز على الهامش. ففي نطاق الثنائيات يلعب الطرف الأول دوماً دور المركز، معطلاً النمو الموضوعي للقطب الثاني. فالحضور، على سبيل المثال، يؤدي دور المركز في مقابل الغياب الذي يحتل الهامش. وهذا النمط من الثنائيات سكوني لا يقبل الديالكتيك الزمني. وبالقدر نفسه، يمثل النص والعنوان، في فلسفات ما قبل التفكيك، ثنائية المركز والهامش. فالنص ظل يحمل سيادة وهيمنة، والهامش تابع واستثنائي، بيد أنه في عصر التفكيك يتوازن القطبان سواء في المركزية أو في تبادل الأدوار. فالعنوان سلطته تبدأ حين يقوم بدوه السيميائي في التوصيل والإبلاغ، وحسب فواعله وقوة بنيته، وإيديولوجية تكوينه، تتحدد سلطة النص في الطرف الآخر من قطبي التكافؤ بين المركزين. وفي هذا السياق، يظهر دور العنوان أقوى وأكثر نفوذاً من ذي قبل. فلم يعد مجرد هامش، بل غدا فاعلاً إيديولوجياً وسيميائياً ونفسياً، ومسؤولاً عن ارتفاع أو انخفاض درجة مقروئية النص.

* * *

إذاً العنوان في المطلق هو ما يستدل به على غيره. فهو دال على مدلول بعينه، منحاز لذاته. فهو، سيميائياً، العتبة الأولى، واستهلال المعنى، فمنه وإليه يبدأ وينتهي التأويل، رغم أنه قد يكون آخر ما يخطه الكاتب. والعنوان ليس دائماً ملاصقاً لنصه،

فله شخصيته واعتباره ودلالته في ذاته، وهو ما عده، في هذه الحالة، أحد الكتاب جناية على النص[22]، حيث استشهد بكتاب بعنوان (الحلف الرباعي)[23]، الذي يوحي بغير محتواه، فهو كتاب قصص وحكايات وأشعار. بينما العنوان يشير إلى أبعاد سياسية في زمن تأليف الكتاب[24]. فهل كان هذا العنوان من أجل غاية ترويجية، أم إثارة للقارئ؟ فبنية العنوان هذه بنية متحركة التقطت من السياق الخارجي، وتم بناء سيميائية التواصل على خلفية القارئ المعرفية. وأياً يكن، فإن العنوان بعيد عن محتواه، غير أن أثره قد وقع وتحققت درجة مقروئية وهي غاية كل مؤلف[25].

وتتوزع استخدامات الكتاب للعنوان حسب مقتضيات العمل الروائي حيناً، وحسب توجهات الكاتب الاجتماعية أو الجمالية والفلسفية حيناً آخر. والراصد لعنونة الروايات السعودية يلحظ تطوراً مضطراً في استخدام العنوان بوصفه بنية دالة، فمن الاستخدام الواقعي المحايد أو المنحاز لموضوعه، إلى الاستخدام الواقعي المنحاز لغير موضوعه، إلى الاستخدام التجريدي المطلق. غير أنه يجب التنبه أن تأويل واقعية العنوان أو تجريديته يعتمدان على مضمون العمل من ناحية، وعلى حدس القارئ وتأويله من ناحية أخرى. فالعنوان يحتاج إلى استبصار وتفكيك لبنيته الكلية سواء في وحدته مع المتن الروائي أو في إشاراته الدلالية خارج فضاء المتن الروائي. فالحدود بين ما هو واقعي أو تجريدي حدود تحتاج إلى استبصار عميق. وعليه يمكن تمييز واقعية العنوان أو تجريديته بإسناده إلى متنه الروائي، ثم اختبار درجة القرب من عدمها، بالاستعانة بمحددات الإحالات النصية أو الثقافية.

وتشكل البنية الواقعية للعناوين حضوراً لافتاً في أغلب الروايات السعودية. والعناوين الواقعية لا تتحقق واقعيتها إلا بارتباطها ارتباطاً صريحاً بمضمون الروايات. أما حيز البعد الدلالي في قراءة هذه العناوين فهو قائم على أبعاد ثلاثة، ابتداءً بالعنوان، ومروراً بمتن الرواية، وانتهاءً بتأويل القارئ. غير أن متن الرواية مسؤول عن توفير القيم الدلالية للعنوان ومدى صلته بمتن الرواية. كما أن هناك عناوين تمتاز بدلالة واقعية مركبة، دلالة في ذاتها، ودلالة في صلتها بموضوعاتها داخل متون الروايات. ويظهر هذا النوع من العناوين بشكل جلي في روايات المرحلة الأخيرة في تطور الرواية السعودية أو ما يمكن أن نطلق عليها (مرحلة التحولات الكبرى)[26]، وهي روايات مرحلة التسعينيات

وما بعدها. فعناوين روايات (بنات الرياض، أو المطاوعة، أو سعوديات، أو الإرهابي 20، أو نساء المنكر) وغيرها من العناوين، مثيرة في تركيبها، وفي ذاتها، وفي إحالاتها إلى خارج متون الروايات. وذلك يعود إلى التركيز على القيمة التجارية للرواية وأهمية رواجها من خلال محفزات أولية. ومما لا شك فيه أن العنوان قادر على النهوض بهذه المهمة على أكمل وجه. من هنا تحضر النزعة النفعية في تسمية العنوان[27]، بحثاً، في الغالب، عن إثارة سياسية أو اجتماعية أو دينية من أجـــل تحقيق رواج للرواية ليس بالضرورة أدبياً خالصاً. ومن خلال هذا التصور يمكن أن نقسم العناوين الواقعية إلى قسمين؛ محايدة ومتحيزة. وهذا التقسيم بنيوي في الأساس. ذلك أن العنوان المحايد يصدر عن كاتب يهدف إلى تشكيل عنوان متحد مع نصه، بينما العنوان غير المحايد أو المتحيز يبنى لغاية جذب القارئ وتحفيزه للنظر خارج النص، دون مراعاة مدى صلة هذا العنوان بمتن الرواية، الصلة التي تجعله جزءاً من نسيج الرواية. فالعناوين غير المحايدة تكتسب صفتها الواقعية من تكوينها البنيوي الذي يحيل مباشرة على واقع خارج النص، مع ارتباط معنوي بمتن الرواية.

وإذا كان العنوان من الأهمية بمكان بالنسبة للنص الروائي، فما دلالة بناء العنوان وفقاً لمتطلبات غير أدبية. وإذا كانت بنية العنوان غير ذات صلة وثيقة بمتنها، فماذا يمكن أن يقدم للمتن الروائي؟ نحاول عبر نماذج مختارة أن نستقرئ تكوينات بنية العنونة في الرواية السعودية، باحثين عن فلسفة العنونة، من حيث صلتها الفنية بالنص الروائي، ومن حيث مدى ملامستها لمرجعية النص وخلفية تكوينها الثقافي والاجتماعي.

واقعية العناوين: سمة الحياد

قبل الشروع في الاستدلال على ظاهرة العناوين الواقعية سواء المحايد منها أو المنحاز، ينبغي معرفة حدود الواقعية التي نحدد بها واقعية العنوان من عدمه. ذلك أننا بحاجة لتقييم أبعاد الحضور الواقعي للعنوان وصلته بمتن الرواية أو صلته بالسياق الخارجي للمتن الروائي. هل يكفي أن نرى واقعية العنوان في لفظه، أو في دلالته، أو في ارتباطه بمتنه؟ ينبغي إسقاط التخيير وحمل المعنى على كلية الخيارات المتاحة لفهم واقعية العنوان. فالصلة المباشرة بالمتن الروائي مهمة لكشف واقعية نص العنوان.

كما أن التكوين اللفظي للعنوان كالإشارة إلى اسم علم (مكان أو شخص) من شأنه أن يقترح البعد الواقعي إلى حد كبير[28]. أما دلالته وانحيازه إلى قضايا معاصره خارج فضاء المتن الروائي فهي شاهد بليغ على واقعيته، وهي هنا واقعية ثقافية / اجتماعية أكثر منها واقعية أدبية. فالواقعية الثقافية هي الاقتراب من التشكيل الثقافي الحاضن للنص وكاتبه وقارئه. فعنوان الرواية، ضمن هذا السياق، يرتهن إلى الراهن الثقافي والاجتماعي في صياغة مرجعيته. وهي مرجعية مقيدة للتأويل، محرضة على البقاء ضمن حدود الواقع المادي في سمته البارزة. فهذا النوع من العناوين قصدي التكوين، نفعي، وتحريضي.

أما سمة الحياد في واقعية العناوين، فليس المقصود منها سلبية الأداء الوظيفي للعنوان، بل هو حياد في مقابل انحياز آخر لعناوين روائية تشتغل على خارج المتن الروائي أكثر من داخله. فهذه العناوين حيادية في عدم انصرافها لخارج النص، متحدة مع متنها الروائي، دالة على مضمونه، كاشفة لخطابه[29]. وهذا الحياد لا يلغي فرضية الارتباط بخارج النص، ولكن على نحو يقوم على نسبية التأويل، وعلى مجاز العلاقة، لا على صراحتها.

وباستعراض العديد من عناوين الروايات السعودية، نلحظ واقعية العناوين في المراحل الأولى من كتابة الرواية، وخاصة في المراحل الثلاث الأولى (مرحلة النشأة، ومرحلة التأسيس، ومرحلة الانطلاق)[30]، حيث تغلب واقعية العناوين ومباشرتها لموضوع الرواية. فعناوين مثل (التوأمان، والبعث، وثمن التضحية، وسفينة الضياع، والقصاص، وقطرات من الدموع، والوسمية، وصالحة)، وغيرها من العناوين تتصل بأسباب موضوعاتها، دالة على محتواها دون زيادة أو نقصان، فهي واقعية في تركيبتها، وهي واقعية في صلتها بموضوعاتها داخل الروايات، متسمة بالموضوعية والحيادية.

فعنوان رواية (التوأمان، 1930م) لعبد القدوس الأنصاري تصوير مباشر لتوأمين يخوضان تجربتين مختلفتين في حياتهما. فرغم التصاقهما بالتوأمة، فهما مختلفان في حياتهما. والرواية تصوير لمجتمع انقسم على نفسه بين متمسك بأسباب المحافظة، وبين مستجيب لأنماط الحياة الجديدة. أما عنوان رواية (البعث، 1948م) لمحمد علي مغربي فهو إشارة للروح المنبعثة الجديدة في قلب أسامة الزاهر، بعد مخاض تجربة اتصاله بالآخر بحثاً عن علاج لمرضه الذي تحول من علة لفرد إلى علة لمجتمع، ومن

شفاء لفرد إلى شفاء لمجتمع، وهذا الشفاء هو في المكتسبات التي وصل إليها أسامة عبر رحلته إلى الهند واطلاعه على شواهد نهضة لم يلمسها في بلاده. لقد اكتسب القوة الدافعة للحياة فعاد ليبني ويؤسس بوصفه عضواً فاعلاً في مجتمعه، إيجابي غير سلبي. من هنا جاءت بنية العنوان تؤكد على روح الخروج من حالة الموات إلى حالة الشعور بالحياة وأهميتها.

ويلعب عنوان رواية (ثمن التضحية، 1959م) لحامد دمنهوري دوراً يؤكد عظم المسؤولية الاجتماعية والأخلاقية. فالرواية كلها مبنية لتصل إلى نتيجة تضحية أحمد بحبه من أجل الواجب الاجتماعي والأخلاقي. فالرواية كانت تتحرك باتجاه تأكيد العنوان. ومن الواضح أن هذا العنوان أربك الرواية، فكل شيء كان يكتب من أجل تلبية دلالته الكلية. فسلطة العنوان أثرت على مسارات الرواية، فهو بينة ضاغطة على الدلالة التي لو تحرر الكاتب منها لربما جاء بناء الرواية أكثر استشرافاً لمغامرة أحمد في حبه لفائزة. فائزة المتعلمة في الرواية جاءت معادلاً موضوعياً لابنة عمه فاطمة غير المتعلمة. ففائزة وفاطمة تؤديان دوراً يرمز إلى فوارق اجتماعية بين مجتمعين، المجتمع المكي، مجتمع أحمد وفاطمة، والمجتمع المصري، مجتمع فائزة. من هنا جاءت الرواية مستجيبة لدلالة العنوان، فقد ضحى أحمد بحبه لفائزة أو بالأصح الاندماج في المجتمع المتعلم، من أجل العودة لفاطمة التي رآها الكاتب عودة تمثل وفاءً من أحمد وتضحية ثمنها حب فاطمة له، فاطمة التي ليست سوى مجتمع أحمد الذي يعول عليه كثيراً في المساهمة في بنائه ونهضته.

وتتأكد البنية الواقعية للعنوان الروائي في عنوان رواية (قطرات من الدموع، 1973م) لسميرة خاشقجي، حيث يسعى المتن إلى كشف دلالة القطرات، من خلال سلسلة من الفواجع التي تصيب بطلة الرواية (ذكرى) بالخرس منذ طفولتها. يتكئ مضمون الرواية على خلفية تراجيدية، حيث تنجح ذكرى، رغم قسوة الحياة، في قهر الصعاب التي واجهتها. لقد كانت امرأة عزلاء إلا من صبرها وإرادتها، وقطرات من الدموع. ولعل أبرز ما سعت الرواية لتصويره هو بيان انتصارها على مجتمعها الذكوري، بدءاً من أبيها وانتهاءً بوالد عاصم الذي رفض طلب ابنه الزواج من ذكرى. باختصار، وبدموع تحث على الصبر تواصل ذكرى مسيرة نجاحها بعيداً عن الرجل، حتى لا ينسب نجاحها

لأي رجل في حياتها. إن الرواية صوت نسوي واضح، يعلي من حضور المرأة، ويعد بانتصارها على قسوة مجتمعها الذكوري متى ما امتلكت الإرادة. من هنا كان العنوان إشارة صريحة إلى أن نجاحها لم يكن سهلاً، ودموعها لم تكن ضعفاً، بل حافزاً على إنجاز ما ينبغي إنجازه.

ولا يبتعد عنوان رواية (صالحة، 1997م) للمشري عن هذا المنحى، فقد كان حاضر الدلالة داخل البنية السردية. فهذا العنوان، المطلق في الوصف، يتحد مع بنية العمل السردية على نحو يلخص هوية البطلة. فالعنوان في مظهره الخارجي مجرد اسم لامرأة، لكنه غير ذلك بالنسبة لهذه الرواية، فاسم صالحة يستدعي مطلق الخير في صاحبته: فهي صالحة لأنها أنثى في مقابل ذكورية الرجل المتسلطة. وهي صالحة لأنها خالية من الفساد، وهي صالحة، وهذا هو المهم، لأنها قادرة على أن تحل محل الرجل في النهوض بمسؤوليتها. وإذا أردنا أن نتوسع في التأويل فإن العنوان يمكن أن يكون إحالة للاتحاد الناجح بين الإنسان والمكان في صورته القروية وليس في زمن التحول. إننا نتأمل هذا العنوان لنبين الشحنات الثقافية التي اكتسبها من داخل سياق الرواية. فالعنوان ليس مجرد اسم البطلة، بل هو مكون أساس في بنية الرواية، مكتسباً دلالته الإيحائية من داخل سياق الرواية، ومن خلال ربطه بسياقات وإسقاطات خارج نطاق المتن الروائي.

ورغم حداثة رواية (فخاخ الرائحة، 2002م) ليوسف المحيميد، فإن عنوانها يتمتع بواقعية محايدة. ويعود ذلك إلى صلته الوثيقة بمتن الرواية. فالرائحة هي عصب الرواية من أولها إلى آخرها. فهي الفاعل السردي الأكبر، حيث تلتف حولها خيوط السرد، وحركة الشخصيات، ومظاهر الوصف المختلفة في الرواية. ورغم رمزية الرائحة، فقد استطاع الكاتب أن يقدمها عبر موتيف يتكرر بأوجه مختلفة، لكنها ظلت حاملة لمأساة شخوص الرواية الثلاثة. تم تجسيد الرائحة، باقتدار، عبر ثلاث شخصيات، طراد، وتوفيق، وناصر. لكل مأساته، لكنها، في النهاية، مأساة تتفاوت قدريتها من شخصية إلى أخرى. طراد هو الساعي لمأساته عبر أفعاله الخارجة على القانون، وكأنه قد لقي عقابه نتيجة أفعاله. فقد كمن هو وصديقه لإحدى القوافل التي استطاع أفرادها التغلب عليهما، حيث قام أفراد القافلة بدفنهما في حفرتين حتى منطقة العنق. وظل الرأس عرضة

لخطر الذئب، الذي وصل إليهما بفعل رائحتهما، حيث أكل رأس صديقه بالكامل، أما هو فقد اقتلع أحد أذنيه. عاش بعاهته هذه ذليلاً، متخفياً عن الناس، لا يبوح بسره لأحد. أما توفيق، وهو صبي في الثانية عشرة من عمره، كان هارباً من عصابات الرقيق في أفريقيا. وفي لحظة ضعف، وجوع وخوف، جذبته رائحة شواء، وقد كانت كميناً وقع فيه، وحُمل إلى جزيرة العرب بعيداً عن أهله ووطنه. وكبر وهو في غربة وحنين دائم للعودة التي لم يظفر بها قط. وأخير ناصر هو ضحية أمه التي أعطت نفسها لرجل مجهول، جمعت بينهما رائحة عطر نفاذ، فوقعا في المحرم، وأنجبت ناصراً، مجهول النسب، ليدفع ثمن إغواء الرائحة. من هنا جاء العنوان في بنية أدبية خالصة. فالرائحة فخ بدرجات متباينة، أعطت للرواية عمقاً أدبياً وبنية متماسكة حققت أدبيتها. وقدمت نمطاً من العناوين القوية المتصلة بمتنها، مع قدرتها على فتح آفاق التأويل الممكنة.

واقعية العناوين: سمة التحيز

رغم واقعية مجموعة من العناوين، فإن سمة التحيز تغلب عليها، فالكاتب يتحيز لصالح بنية العنوان دون أن تكون هناك ملاءمة مباشرة مع متن الرواية. وهذا النوع من العناوين نص بذاته، ذلك أن له حضوراً استثنائياً في ذهنية القارئ. فهي عناوين محفزة من خلال ربطها بتداعيات خاصة في ثقافة القارئ، غالباً ما تكون ذات حساسية معينة. فالعنوان، بهذه الصيغة، ليس مجرد عتبة تقليدية، بل هو نص في ذاته وبذاته. ويمكننا في هذا السياق أن نستعرض مجموعة من العناوين الاستثنائية، الصادمة والمفاجئة لقارئها، مثل (بنات الرياض، 2005)، و(المطاوعة، 2006)، و(الإرهابي 20، 2004م) وغيرها. فهي تركيبة سيميائية متحركة التقطت من السياق الخارجي، وتم بناء سيميائية التواصل على خلفية القارئ المعرفية، مستثيرة فضوله تارة، وتحفظه تارة أخرى. وهي عناوين تزامنت مع مرحلة التحولات الكبرى في مسيرة الرواية السعودية، وخاصة فترة ما بعد العام 2000. ومثل هذه البنية السيميائية للعناوين ما كانت لتظهر بذاتها لولا توفر الحوافز غير الأدبية، مثل الانفتاح النسبي، وأحداث الحادي عشر من سبتمبر، واتساع هوامش التعبير الرسمية والشعبية، وتزايد ردات الفعل تجاه التركيبة المحافظة في المجتمع. هذه المهيئات حرضت الكتاب والكاتبات ودفعتهم إلى مناطق من التجريب

التواصلي القائم على سيمياء قادرة على استثمار ردة الفعل على نحو نفعي واضح. من هنا، سعى الروائيون إلى استثارة القراء بوسائل محفزة للتعبير عن تحولات جديدة ما كان يمكن للمجتمع أن يقبل أن يخوض حواراً حولها.

ويُعد عنوان رواية (بنات الرياض) لرجاء الصانع الأكثر إشكالية في تاريخ العنونة في مسيرة الرواية السعودية[31]. لقد أحدث هذا العنوان ردة فعل غير مسبوقة عطفاً على المفارقة البنيوية الصارخية بين عنوان الرواية ومتنها. لقد جاء العنوان شاملاً في خطابه، تعميمياً في منطلقاته، بينما متن الرواية جاء موجهاً، وانتقائياً، وغير تعميمي. فالعنوان دال سيميائي فاعل في سياقه، ذهب إلى أبعد من الاقتراحات الواردة على لسان الساردة في نهاية الرواية. لقد جاءت اقتراحات العنونة في خاتمة الرواية، ولكن بطريقة ساخرة[32]، وبإشارة ضمنية إلى أن تركيب العنوان بهذه اللعبة السيميائية المستفزة للقارئ سواء العادي أو المختص ربما يحقق الهدف[33]. لقد اقترحت الساردة في نهاية الرواية بعض العناوين منها؛ (أربع بنات، إيميلات من أرض سعودية، فتش عن صديقاتي، سيرة وانفضحت، رسائل عن صديقاتي، وغيرها)[34]، لكن أياً منها ما كان يمكن أن يؤدي الدور الذي أداه المدلول السيميائي لعنوان (بنات الرياض)، فهو الذي قدم الرواية بطريقة مختلفة، وحادة، ومحرضة على القراءة. وما من شك في أن اختيار العنوان الروائي، في بعض جوانبه، «لعبة عقلية»[35] كما أشارت الكاتبة سمر المقرن صاحبة رواية (نساء المنكر). فهي بدورها قد مرت بمراحل كثيرة حتى استقرت على عنوان روايتها (نساء المنكر)، بوصفه معبراً عن روايتها أكثر من غيره[36]. ومع ذلك لم تسلم الرواية من رفض مرده بنية العنوان الصادمة في مجتمع محافظ.

وعليه، فإن إشكالية عنوان (بنات الرياض) ليس في إضافة البنات إلى الرياض فحسب، بل في قابلية استقبال الرواية بهذه الطريقة أيضاً. إن هناك من يرى أن «وراء أكمة رواية بنات الرياض ما وراءها»[37]، مكرساً بذلك موقفاً معادياً للرواية، عبر إسقاط رؤيته المعيارية على العمل. وما من شك في أن العنوان أسهم كثيراً في إثارة حساسية المتلقي. فبين العنوان ومتن الرواية مسافة تقع بين التعميم والتخصيص. فهل «يصح (كما يزعم أحد القراء) أنْ يُطلقَ عنوان (بنات الرياض) على كتاباتٍ شخصية لفتاة تتحدَّث عن أربع فتيات تركن الرياض إلى باريس ولندن وغيرها من مدن الغرب؟»[38].

وبالتأكيد فإن ما يصح في الفن والأدب من تقدير للمسافات التخييلية والمجازية، لا يصح في واقع التلقي، وخاصة التلقي ذي النزعة الأخلاقية المحافظة.

عنوان رواية (بنات الرياض) هو صانع الرواية بكاملها، أو لعله الدافع إلى ارتفاع درجة مقروئية الرواية بوصفها أكثر الروايات إثارة ومتابعة من قبل قراء غير تقليديين، أو لم يُعرف عنهم قراءة جنس الرواية من قبل. ورغم العلاقة النسبية بين عنوان (بنات الرياض) ومتن الرواية، إلا أن العنوان أكثر شمولية في تكوينه، حيث يَعِدُ قارئه بأن الرواية عن بنات الرياض أجمعين، بينما متن الرواية يتعرض إلى أربع فتيات لهن ظروفهن الخاصة في سياق مجتمعهن. لقد تكونت بنية العنوان من علاقته بخارج النص، أي بالسياق الثقافي المرتبك الذي يوحي بالتابو في استخدام أسلوب الإضافة بين البنات ومدينة الرياض. فالعنوان ينجح في تحيزه في الاشتغال على الذهنية المترقبة التي وجدت في إضافة البنات إلى مدينة الرياض أمراً مثيراً وجديراً بالاستكشاف عند فئة من القراء، أو متسماً بالتعميم والتجني عند فئة أخرى. العنوان بهذه الطريقة أكبر من الرواية، في استثارته، وفي إحالاته الإشكالية.

التلقي هو الذي صنع من العنوان إشكالية، ذلك أن أي عنوان يتوخى نمطاً من الإثارة والإغراء كما يشير إلى ذلك رولان بارت. ولعل رواج الرواية يعود إلى حالة الهياج التي استقبلت بها الرواية، وخاصة من فئة ترى أن الرواية متجنية وظالمة، بل وتقع في سياق المؤامرة على طهر وعفاف بنات الرياض[39]. ونتيجة لذلك، هناك من اقترح تسمية الرواية (بنات من الرياض)[40] لقصر السلبيات على شخوص الرواية لا على بنات مدينة بكاملها، وهناك من اقترح عنوان (بنات في الرياض)[41] لدلالة التخصيص، بدلاً من التعميم في عنوان الرواية[42]. وضمن مقال صارخ ورافض للرواية، بعنوان «عذراً بنات الرياض»[43]، أظهر طبيعة الاستقبال المتحفظ التي أثارها عنوان الرواية. لقد عكس هذا المقال اعتذاراً أخلاقياً، حيث حمل الرواية على مظنة الفساد وإشاعة الرذيلة، لأن الرواية، من هذا المنظور الأخلاقي، عالجت مسكوتاً عنه في الحياة الاجتماعية. وهو ما حدا بأحد الكتاب إلى رصد سبع وعشرين مخالفة أخلاقية على الرواية في مقال انصب على قراءة المضمون قراءة اجتماعية أخلاقية لا فنية[44].

السؤال الآن، هل انفصال العنوان عن متنه يحقق فنية النص، أم يستدعي دائماً

سؤال العلاقة، بين نص يُعد المدخل لما بعده، ونص هو الكاشف لبنية العنوان؟ مما لا شك فيه أن تحيز العنوان لخارج النص لا يعفيه من الارتباط الفني بالمتن الروائي، لأننا أمام بنية كلية تبدأ من العنوان وتنتهي بآخر كلمة. وكلما اشتغل العنوان على خارج فضاء النص، كان أبعد صلة بمتنه. وعنوان (بنات الرياض)، هو المسؤول عن ارتفاع مقروئية الرواية، لكنه لم ينجح في تحقيق فنية مرموقة للرواية، فقد ظلت الرواية رغم جودتها النسبية أقل جاذبية من عنوانها. فإذا كانت جاذبية العنوان مرهونة بقراءة الرواية، فإن الرواية لا تستطيع مقاومة معيار الفنية مع تطور مسيرة الرواية.

ويشتغل عنوان رواية (الإرهابي 20) لعبد الله ثابت على خلفية أحداث الحادي عشر من سبتمبر دون أن تكون هناك صلة مباشرة بمحور المتن الروائي، أو ذكر لهذه الأحداث. ففرضية الإرهابي 20 تقوم على استدعاء الرقم 19، إشارة للتسعة عشر الذين قاموا بتدمير برجي مركز التجارة العالمي في نيويورك. والرواية تشتغل على فرضية البيئة المنتجة لهؤلاء التسعة عشر. فالإرهابي 20 هو الشخص الافتراضي المكمل للرقم 19.

الرواية عن سيرة شخص انتقل من الاعتيادية في السلوك أو ربما عدم المبالاة، إلى شخص صاحب موقف، فهو محتج، ومهيأ للخروج على مجتمعه، ومنكر ومنتقد حتى لأقرب الناس إليه، والديه. لقد وجد الإرهابي 20 في الجماعات الدينية لوناً آخر للحياة يتسم برفض الحياة من حوله، جماعات تؤمن بالتقويض، ثم البناء. انفصل الإرهابي الافتراضي عن نفسه ووعيه حتى غدا أداة لغيره، لكنه في لحظة ما يخرج من غفلته، ويعود إلى طبيعته، وكأنه خرج من تأثير تنويم مغناطيسي عميق. إذاً، فالعنوان يشتغل على فرضية وجود البيئة المنتجة للإرهاب، وهو افتراض يرتبط بفكرة أن جلّ الذين قاموا بفعل التفجير من السعوديين، ومنهم من ينتمي لمنطقة المؤلف. فالعنوان يستغل هذه الحادثة لبناء نص تحذيري يقوم على استغلال المناسبة السياسية لبناء نصه الفني. وهو ما يجعل الرواية تفقد حرارتها بمجرد انفصال الإرهابي 20 عن الجماعة الدينية، حيث فقدت الرواية المبرر الفني، وأصبحت الفصول اللاحقة غير ذات جدوى.

العنوان جذاب في بنيته وفكرته، لكنه يستفيد من مثير خارجي في تفعيل حضوره، فقراءة الرواية بمعزل عن هذه الحادثة رتيبة وفاقدة للحيوية المطلوبة. فهي لا تقدم

حادثة بعينها، بل صوراً لكيفية انخراط الإرهابي 20 في سلك الجماعة الدينية، ومن ثم تمرده وعودته إلى طبيعته. ولعل انفصاله عن الجماعة كان غير مقنع في ذاته، وخاصة لو نظرنا إلى العمل بوصفه بنية لها خطها السردي المتنامي، فخروجه لم يكن بسبب وعي بخطورة مشروع الجماعة، بل بفعل التنافس وعدم وجود أرضية ملائمة للعمل في سياق الجماعة التي تؤمن بالتراتبية والطاعة العمياء. لا شك في واقعية العنوان المنحاز لخارج بيئة النص، أكثر من متن الرواية. وهذه هي طبيعة العناوين التي تسعى لتوليد دلالات من خارج النص، ثم بناء النص وفقاً لهذا التكوين الاستثنائي. ولعل أبرز إشكالية تواجه هذا النوع من العناوين هو سهولة تحييدها، وفصلها عن سياق النص، لأنها ظرفية بنيت وفقاً لسياق راهن، ولم تبن ملتحمة بمتنها التخييلي. لقد برزت الوظيفة الإيديولوجية في بنية العنوان، من حيث الإحالة على مسؤولية الجماعات الدينية في تهيئة الشاب لأعمال التطرف والأفعال غير المسؤولة. فافتراضية الإرهابي 20، ليست افتراضاً رقيماً مجرداً، أو افتراضاً معلقاً بالرقم 20، بل إنها افتراض يدل على التكاثر والتنامي لظاهرة عميقة التأثير في مجتمعها.

ويجسد عنوان رواية (المطاوعة) لمبارك الدعيلج طبيعة التحيز في صياغة العناوين الروائية. فكلمة (المطاوعة) وصف اجتماعي شعبي للشخصية الملتزمة دينياً، لكن ظلال الكلمة لا تخلو من موقف تصنيفي، وربما إقصائي. كما أن الكلمة لها حضور ذو ثقل نوعي في صياغة المفاهيم الدينية ذات الرؤية الأحادية التي قد تتباين مع العرف الاجتماعي السائد. من هنا ينشأ التوتر وتحدث المفارقة التي حرص العنوان على استحضارها في بنيته. ورغم صلة العنوان بخارج بيئة النص الروائي، فإن هذا العنوان له ما يبرره في داخل الرواية من حيث ربط الهموم الخارجية بروح النص وقضاياه. فجاءت معالجة موضوع الهيئة (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر)[45] معالجة حادة، انتقاديه، بل تهكمية في بعض مراحل الرواية. فافتقرت الرواية للمعالجة الفنية لهذه القضية ذات الحساسية الاستثنائية في المجتمع. من هنا جاء دور العنوان منحازاً للفضاءات الخارجية الثقافية والاجتماعية التي تمثل، في بعض مستوياتها، النقيض من توجهات الهيئة. فالعنوان جسر يربط بين داخل النص وخارجه، مستفيداً من مدلولات الكلمة بحساسيتها الاستثنائية.

ولعل ما يؤكد حساسية العنوان (المطاوعة) هو تبرؤ كاتب الرواية من روايته بسبب العنوان وبسبب تغييرات النص التي قام بها الناشر[46]. فردة الفعل تجاه الرواية وما يوحي به العنوان حتى قبل قراءتها دفعت الكاتب إلى استدراك أزمة العنوان، مؤكداً أن العنوان اقتراح الناشر أصلاً[47]. وهذا يؤكد أن صناعة العنوان ليست مجرد ممارسة أدبية، بل إنه أداة سيميائية تستغل للإعلان والترويج[48] للرواية بوصفه محفزاً على الاقتناء.

تجريدية العناوين: مداخل التأويل

العناوين التجريدية نمط منحاز أيضاً، ولكن انحيازه لا يذهب لبيئة النص ولا لخارجه، بل هو منحاز للتأويل المطلق. فالعناوين التجريدية فنية في ذاتها، مكتفية بذاتها، غير معتمدة على غيرها إلا بالقدر الذي يؤوله المتأول. وتتأسس الصلة فيها بين نص العنوان وتأويل القارئ، لأن الصلة بمضمون العمل الروائي تجريدية في الأصل. ومن هنا فالدلالة تأويلية في المقام الأول. وقد وجد بعض الروائيين في أبنية العناوين التجريدية جمالية خاصة، تدعو القارئ للتأمل، وتكسب العمل عمقاً أكبر. وربما ليست مصادفة أن أغلب الروايات التي تحمل عناوين تجريدية هي أكثر الأعمال الروائية تحقيقاً لفنية الرواية. فكتاب هذا النوع من الروايات بعيدون عن الإثارة والافتعال، أو التعلق بتسويق الرواية من خلال عنوانها. وبنظرة عجلى في سلسلة من العناوين التجريدية يمكن إدراك أن بنيتها، حتى قبل تحليلها، جمالية، وتركيبها يقوم على التركيب المجازي. ومن هذه العناوين، (ريح الكادي، الغيوم ومنابت الشجر، والفردوس اليباب، و4 / صفر، والحفائر تتنفس، وسِتْر، وغيرها من العناوين الروائية).

وللاقتراب أكثر من هذه العناوين، نجد عنوان رواية (ريح الكادي، 1993) لعبد العزيز مشري عنواناً يفوح برائحة شعبية تختزل عبق الماضي دون أن يكون هناك حضور مباشر للكادي داخل سياق العمل. كما أن العنوان لا يتأسس على حادثة خارجية تثير الوجدان، بل هو بنية تتجرد من العلائق الداخلية والخارجية ليؤدي دور التجلي الأول للرواية. فالرواية تصور عبر أجيال ثلاثة أزمة التحول من نمط الحياة القروية إلى الحياة المدنية، وبين هاتين الحياتين يحدث التوتر، وتنهض جدلية العلاقة بين القرية والمدينة،

وإذا كان الجيل القديم، جيل الشايب عطية، قد اختار البقاء في دائرة القرية، وجوداً إنسانياً مطلقاً من تبعات المدينة، فإن ابن الشايب عطية، حمدان، يقع في حيرة الانتماء، للقرية أو للمدينة. وسر حيرته تكمن في كونه من جيل الوسط الذي عاش طرفاً من الحياة القروية مع والديه، وطرفاً من الحياة المدنية مع أبنائه. أما جيل الأحفاد، أحفاد الشايب عطية، فهو جيل ساع إلى المدينة، متشبث بمظاهر المدنية كالتعليم والتقنية الحديثة. ولعل نقطة التوتر التي تكشف قلق هذه الأجيال وتباعدها هو مشروع بناء بيت جديد قام به حمدان ممثل جيل الوسط، وهو فعل رمزي لاختبار قدرة الجيل القديم على تفهم حتمية التطور. غير أن النتيجة أن الشايب عطية يرفض العيش في البيت الجديد، وجيل الأحفاد يرفض العيش في البيت القديم. من هنا تحدث القطيعة التي أشعرت حمدان بغربته الخاصة، فهو يريد الجيلين، غير أن التوفيق بينهما أصبح معضلة وجودية.

من أين يأتي ريح الكادي؟ وكيف تستقيم علاقته بالمتن الروائي؟ تنتفي عوامل الربط المباشر، ولا يبقى إلا التأويل الفلسفي مدخلاً لتبرير حضوره. فالكادي نبات عطري فواح شعبي الاستخدام. من هنا يمكن تلمس نزعة الحنين التي يفجرها الكاتب تجاه أزمة العلاقة مع الماضي. فهو يرى الماضي جميلاً بعفويته، وبإنسانيته التي فقدت في يوميات الحياة الجديدة التي غيرت نمط الحياة، وتحول الإنسان إلى براغماتي، نفعي، استهلاكي غير منتج. إنها أزمة عصر بأكمله، ومثلما تتطاير رائحة الكادي الزكية في الهواء، يتغير الزمن الجميل ويفسح للزمن القادم سطوته وجبروته، ولا إنسانيته.

ويشكل عنوان رواية إبراهيم الناصر (سفينة الموتى، 1969م) إشكالية استثنائية. فالرواية، في طبعتها الثانية في عام 1989م، حملت عنوان (سفينة الضياع). وقد برر الكاتب إعادة الطبع بنفاد الكمية، لكنه لم يبرر تغيير العنوان[49]. وفي الحالتين، فالعنوانان يعبران عن قسوة الأحداث الروائية التي اتخذت من مستشفى الرياض المركزي منطلقاً لها، حيث حاول الناصر أن يقدم رؤية عن واقع آخذ في التغير في حقبة الستينيات الميلادية، نتيجة للعديد من المعطيات المختلفة. ويعد تغيير العنوان سابقة في الرواية السعودية، وهو تغير يمكن أن يحمل في الغالب على أسباب غير أدبية، قد تكون من بينها الرغبة في التخفيف من قسوة العنوان. لقد جاء هذا التغيير

بعد عشرين عاماً، كانت كفيلة بهدوء النزعة الانتقادية التي كانت لدى الكاتب في بداية حياته. فسفينة المجتمع لم تعد تقل الموتى، لكنها تسير بغير هدى. فالضياع، أراد به الكاتب، أن يكون أقل في الحكم، لكنه لا يعفي المجتمع من حالة فقدان التوازن. فهناك فرق على مستوى الخطاب الذي يحاكي التغير الاجتماعي. فهل الرواية لا تزال ترى المجتمع في حقبة الثمانينيات الميلادية متخبطاً، يضرب في الأرض بغير هدى؟ هذه إشارات العنوان التي تقدم رؤية انتقادية أكثر منها تقرير واقع، متجاوزة إشكالية الفصل بين النص الروائي وبيئته الاجتماعية. فهما عنوانان يُحملان على التأويل وليس المطابقة بين الرواية ومحيطها الاجتماعي.

والعنونة عند عبده خال تتسم بالأدبية التي تفسح المجال للتأويل في كيفية بنائها وصلتها المجازية بالمتن الروائي. وبتأمل عناوين رواياته بدءاً من الموت يمر من هنا، ومروراً بـ (مدن تأكل العشب)، و(الأيام لا تخبئ أحداً)، و(الطين)، وانتهاءً برواية (ترمي بشرر)، نلحظ ولع الكاتب بالتركيب الجملي الكامل في أغلب رواياته. وهو بهذا الإجراء الأسلوبي يكوِّن نصاً بالمعنى الحرفي، حيث يصبح قادراً على استدعاء التأويل، وقادراً على تأكيد الأدبية التي تحقق منطوقاً خاصاً لخطاب العنوان الذي قد يتقاطع مع خطاب المتن، وقد يمنح نفسه إشارات معرفية مستقلة.

عند التوقف عند عنوان رواية (الطين، 2002) لعبده خال نستحضر سياق الرواية فلا نجد صلة مباشرة، كما أنه لا توجد إحالة مباشرة لحادثة خارج النص، ولذلك يبقى العنوان مفتوحاً على التأويل. ولفظ (الطين) مشبع بتاريخ الوجود الإنساني، فمنه خلق الإنسان وإليه يعود، وعلى ذراته يكابد الحياة. فهو خلاصة مطلقة للإنسان، أشار إليها شاعر المهجر إيليا أبو ماضي:

نسي الطين ساعة أنه طين ... حقير، فصال تيهاً وعربد

هل الطين لب الحقيقة التي لا نراها لأنها تحت أقدامنا؟ مثل بطل القصة الذي لا ظل له، لأنه، لم يكن معنياً بوجود الباعث على الظل أصلاً. فقد أعلن مراراً أنه للتو قدم من الموت. وأي حياة يسبقها موت تبدو منقوصة، ومضطربة، وهذه تجربة عاشها الطبيب النفسي نفسه وهو يتأمل أزمته الوجودية في مريضه المزعوم. إن عنوان الطين

هو بحث في بواعث الوجع الإنساني، مطلق في تكوينه، تجريدي في بنيته، وفلسفي في رؤيته.

وتظهر قيمة المجاز في عنوان رواية (الموت يمر من هنا، 1995م) لعبده خال على نحو مؤثر. فالموت رمز الخراب الذي تطرحه الرواية من خلال قسوة السوادي وظلمه وتجبره على أهل قريته. وما من شك أن مجازية العنوان عميقة ومؤلمة حتى خارج فضائها النصي. وبعد قراءة الرواية يخلص القارئ إلى أن هذا العنوان هو الأنسب للعذابات التي حملها أثناء القراءة. ورغم أن العنوان الأنسب قد يكون (السوادي) بطل الرواية الذي شغل الرواية وأثر في بنية الأحداث، بل لقد كان هو نقطة الاستقطاب وموجه الأحداث، فإن العنوان ينجح في البعد عن التقريرية المفترضة، ويبني للرواية حضوراً لافتاً سواء في استقبالها أو تأكيد ثيمتها الأساسية. كما أن العنوان جملة مكتملة النمو تتحرك على أرضية مناقضة تماماً للحركة. فالموت ينطوي على بنية السكون والثبات، غير أنه في الوقت نفسه يبني أفقاً من الترقب لمعنى المرور الذي هو من طبيعة الحياة. وهذا التبادل الاستعاري ينطوي على رؤية عميقة للآثار التي يتركها الفساد والتخريب والعذابات التي يقف خلفها ذو سلطة متجبر. فهو سياق أكبر من الظلم والقسوة والسلطة المتجبرة.

وبنية العنوان (الموت يمر من هنا) تقدم الثبات (الموت)، لكنه ثبات ما يلبث أن تدب في أوصاله حركة المرور المستمر، وهو مرور في المكان وعلى المكان. فلفظ (هنا) شاهد على الحضور والوقوع تحت طائلة هذا المرور. فهو موت يمر من (هنا) في حركة تتجاوز المكان المخصوص بـ (هنا) إلى كل مكان يحمل سمات (هنا) من حيث الظلم والقسوة والعذابات. فالموت المرادف للظلم والقسوة ليس مخصوصاً بالمكان، بل مخصوصاً بالحالة. وعليه لم يتورط العنوان في تسمية المكان، ولم يتورط في الالتحام النصي المباشر بمتنه، بل عبر عنه بشمولية أعمق وأكثر أثراً من ربطه المباشر بمتنه. فهو موت باق طالماً كان الظلم قائماً. وهو موت غير قابل للفناء طالما أن الظلم قائم. وتصدير العنوان بالاسم الثابت المناقض للحركة (الموت) وتقييد مروره وحركته بالمكان (هنا) تجعل علاقته بالمكان بمثابة علاقة الجزء بالكل. من هنا تتجسد شخصية الموت في العنوان على أنه دال على فظاعة الآثار التي يتركها الظلم

والتعسف في استخدام السلطة غير المقننة. لقد نجح العنوان في الاستقلال بذاته، غير أنه غير منفصل عن نصه، فهو بمثابة الرأس من الجسد المتحرك.

ويبدو عنوان رواية (الفردوس اليباب، 1998م) لليلى الجهني من أكثر العناوين تجريدية، مستخدماً جدل الأضداد، بين فردوس مشبع بالأمل ويباب باعث على العدم والخراب. فالرواية تخلق من متضادات العنوان حالة صراع بين نقيضين. فالفردوس حالة تتأسس على خلفية خصبة من المشاعر الإنسانية في مقابل يباب ينازع طفرة هذه المشاعر. من هنا تبني الرواية نصها في سياق عنوان خاضع أصلاً لآليات التأويل. والرواية في المقابل تطرح قضية اجتماعية، أو قضية مسؤولية الرجل في علاقته بالمرأة. فهي رواية تطرح إشكالية العلاقة من منظور نسوي متحيز، يرى في الرجل سبب مأساة المرأة. فالبواعث النفسية من القلق والريبة وعدم الثقة تؤسس جوهر المأساة. تفقد البطلة صبا ثقتها في الرجل بعد أن تخلى عنها عامر الذي تحبه، وتزوج صديقتها خالدة. فأي فردوس تطرحه الرواية؟ وكيف يمكن الجمع بين الفردوس واليباب؟ أليست العلاقة علاقة موجب بسالب، فردوس بيباب. وإذا كانت العلاقة المادية لا تنجح في تبرير العلاقة، فإن كيمياء المجاز اللغوي تجد ضالتها في التعبير عن أزمة صبا مع عامر. هنا يحضر التأويل ليفك شفرة العنوان التجريدية التي نجحت في تشكيل جمالية لغوية وبلاغية، وإحداث مفارقة أسلوبية مثيرة. فالفردوس هو الحب الذي تغنت به صبا ووجدته أنبل عاطفة يمكن أن يبذلها إنسان، لكن مشكلة صبا ليس في حبها، بل في خيانة عامر لحبها، في يبابه وخرابه الإنساني الذي أحال فردوسها إلى يباب مطلق.

ولا يقل عنوان رواية (سِتْر) لرجاء عالم أدبية في هذا السياق، إذ يطرح خطابه على أكثر من مستوى. ولا يمكن التعامل معه حتى بعد قراءة الرواية إلا بالتأويل المضاعف. فإذا كانت الرواية تشتغل في الأصل على قضايا المرأة من خلال خطاب نسوي يتسم بالانحياز ضد الرجل، فإن أحد مستويات العلاقة بين العنوان والمتن الروائي يظهر في الحد الفاصل الذي يفصل بين الرجل والمرأة. فالستر هو ما يحجب المرأة ليس على المستوى المادي، بل على المستوى الاجتماعي، حيث تغيب المرأة بوصفها صاحبة قرار في مجتمعها. فالحجب أو الستر بهذا المعنى تحييد لها، وإقصاء لدورها. وكلما زاد اضطراب العلاقة بين الرجل والمرأة، زاد الانفصال وأسدل الستر حتى لا يمكن

رؤية مشكلات العلاقة بوضوح. إن الستر هنا هو ثيمة تستدعي ستر ما هو عورة، ومخل بالآداب، كالفضيحة التي تهدد قانون الأخلاق الديني والاجتماعي بالهتك والتدنيس. فهل تشير الرواية، وهي تتناول مشكلات تغييب المرأة عن قرارها لنفسها، إلى ما يمكن أن يكون الستر قوة ذكورية تتشكل بالقانون والعرف الاجتماعي؟ من هنا، فالعنوان يبدو بنية ساخرة بوصفه إيديولوجية ذكورية لتحقيق النقاء والاستغناء بتغييب المرأة من الحضور الاجتماعي الفاعل لذاتها ولمجتمعها. وتزداد خطورة هذه الثيمة التي يوحي بها العنوان ويعضدها متن الرواية بطريقة النظر لعموم الخطاب، لا خاصته. فمكونات الخطاب في العنوان أكبر من متن الرواية، حيث يبقى حضوره ممتداً ومتشعباً حسب منافذ التأويل الكامنة في بنية هذه الكلمة الصغيرة في حجمها، الكبيرة في حضورها النفسي وثقلها في الموروث الديني والاجتماعي. وإذ ينحاز هذا العنوان لفضاء خصب من التأويل، فإنه يتقاطع (ولا يتطابق) مع متن الرواية من حيث دلالة التخصيص بكينونة الستر الذي يجب أن تتمحور حوله منطلقات التأويل. فالستر هو استدعاء مضموني للحدود الفاصلة بين الرجل والمرأة في سياق اجتماعي يكرس القطيعة بين الطرفين، حيث تظل فرص التواصل وتشارك الأدوار محجوبة بقوة البواعث الاجتماعية المختلفة.

ومن العناوين التي يناقض فيها الخطاب المضمر للرواية بنية العنوان نجد رواية (آدم .. يا سيدي) لأمل شطا من الأمثلة التي يمكن أن نلمس فيها الصناعة التجريدية للعنوان. وهذا العنوان من العناوين الإشكالية، ليس في إثارته، بل في اشتغاله على المفارقة أكثر من المطابقة. فالعنوان يبجل الرجل بنداء مفعم بروح التقاليد التي تستدعي التوقير إن لم يكن الإذعان. ويزداد حضور العنوان عندما يكون النداء من امرأة كاتبة وبطلة. وبقراءة الرواية نجد خطابين؛ أحدهما معلن ينسجم مع تبجيل العنوان[50]، والآخر مضمر يناقض منطوق العنوان. أما المعلن فهو تمركز الرواية حول خطاب عائشة التي فقدت زوجها حمزة الذي كان يمثل الحماية المطلقة لها. أما بعد موته فقد اكتشفت نفسها، وحاجتها أن تكمل حياتها دون الاقتران برجل آخر. والأهم من كل ذلك أنها أصبحت قادرة على أداء الدور نفسه الذي يمكن أن يلعبه الرجل. فغياب الرجل بالنسبة إلى عائشة كان حضوراً لها في المقابل. ورغم أن الرواية لا تتنكر للرجل ولا تصمه بالتسلط مثل معظم الروايات النسائية، فإن ذلك لا يبدو مختلفاً في محصلة الخطاب

الذي تشتغل عليه الرواية. من هنا تتجلى فرضية الخطاب المضمر، وهي أنه لا وجود للمرأة في حضور الرجل، بل لكي تحضر المرأة لا بد أن يغيب الرجل. ففرضية أنهما شريكان في السلطة/ المسؤولية فرضية خارج الخطاب المضمر. وعلى هذا الأساس يمكن أن نقرأ بنية العنوان (آدم.. يا سيدي). فهو نداء مخادع يشتغل على المفارقة أكثر من المطابقة لمتن الرواية. فإذا كان آدم سيدها، فلماذا لم تقبل الزواج بعد موت زوجها، بل فضلت أن تستقل بحياتها، فقد عرفت لذة أن لا يكون هناك وصاية عليها، فهي عاملة ولها دخلها ولها دورها في تربية النشء من خلال وظيفتها أخصائية اجتماعية. لقد غامرت الرواية في امتداح عالم المرأة دون الرجل على نحو يخالف مجرى العنوان الذي يحمل في ظاهره التقدير، لكنه في الحقيقة يقول شكراً لآدم، المرأة لا تحتاجك بعد الآن. إنها فرضية الخطاب المضمر التي تشتغل على أنه لا حضور للمرأة إلا في غياب الرجل.

* * *

لعل المناقشة السابقة لبنية العنوان في الرواية السعودية كشفت طبيعة البنية من حيث هي بنية متغيرة. والتغير هنا يتفق مع طبيعة تحول صناعة الرواية نفسها. فإذا كانت الرواية وليدة سياقها، فإن العنوان متسق في بنيته مع إيقاع التغير بمعناه الشامل. لقد أظهرت المناقشة أن بنية العنوان في بداية مسيرة الرواية بدأ واقعياً في تركيبته، مباشراً في إحالته لموضوعه، بينما حمل تطور الرواية وخاصة في روايات المرحلة الأخيرة تحولاً مفاهيمياً في صناعة العنوان الروائي. فالعنوان تجاوز العلاقة المباشرة بمتنه، منحازاً للبنية الاجتماعية التي يتقاطع معها النص الروائي. فلم تعد الغاية في تكريس البنية الأدبية للعنوان هي الحاضرة، بل أصبحت الغاية في تحقيق الرواج التجاري، أو الجاذبية المنطوية على الإثارة للحساسية الاجتماعية مقدمة في الغالب على ما سواها. فهذا النوع من العناوين خليق بإحداث المفارقة، وتعظيم سلطته، وتوسيع نصيته ليتحول بذاته إلى نص متمرد على المتن الروائي. ولعل استحضار عنوان (بنات الرياض) يشير بوضوح إلى أهمية المفارقة واستحضار السياق الاجتماعي قبل قراءة الرواية. فبناء عنوان بهذه التركيبة حمل الرواية إلى منطقة أخرى أوسع من الأدبية السردية الخالصة. فالنص قرئ على خلفية البنية المتغيرة في العنوان، فهي بنية مواكبة للتحول الخارجي

في بنية المجتمع نفسه، فلم تعد العلاقة بين المتن الروائي والعنوان علاقة أدبية صافية، بل تحولت إلى علاقة إثارة واستحضار المسكوت عنه، متجاوزاً باستقلالية مطلقة بنية المتن الروائي.

غير أن هناك نمطاً من العنونة تمسك بالأدبية في صياغة العناوين، وسعى إلى تكوين محفزات للتأويل، وبرع في توظيف الدلالات الخاصة للعنوان التي تتقاطع في عمومية الخطاب مع المتن الروائي دون أن يكون هناك إحالة مباشرة. وربما نستطيع أن نشير إلى تلازم نسبي بين تجريدية العناوين وخضوعها لآليات التأويل ومدى فنية الروايات وجودتها. ويمكن في هذا السياق أن نستحضر العديد من الروايات مثل روايات عبده خال ورجاء عالم وليلى الجهني وغيرهم ممن اشتغل على أدبية العنوان واهتم بالجمالي أكثر من النزعة النفعية في بعديها التجاري والدعائي للعنوان. فجاءت رواياتهم مخلصة لفنية القول الروائي بدءاً من العنونة وانتهاءً بالمتن الروائي.

هل العنوان، أياً كانت طبيعته، يخدم الرواية بوصفها نصاً أدبياً، أم يخدمها بوصفها سلعة يستهلكها القارئ؟ سؤال جدير بالتأمل والمراجعة وقراءة الأعمال الروائية ضمن سياقاتها الإنسانية والاجتماعية. فالرواية أصلاً فن مخاطبة القارئ، سواء بالمشافهة أو بوسائط أخرى لفظية أو بصرية. ومثلما قد تساعد بعض العناوين في رواج الرواية، فإن بعض العناوين قد تؤدي دوراً معاكساً في صرف النظر عنها، أو عدم استثارة القارئ ودفعه لقراءتها. وعليه، فإن اختيار العنوان ينبغي أن يكون قراراً أدبياً، يصدر عن كاتبه، حتى لو ظهرت سيمياء التواصل الإعلاني ووظائف التحفيز النفسي والإيديولوجي في بنيته. فالكاتب هو مالك نصه، وإليه تتجه سهام النقد والثناء. ومن ناحية أخرى، فإن خيارات العنونة صعبة، ومحيرة، وحاسمة في تكوين انطباع أولي عن الرواية. من هنا، نجد صاحبة رواية (نساء المنكر) تشير إلى أن اختيار العنوان «لعبة عقلية»[51]، تتسم بالصعوبة والحيرة والقلق. وهي عوامل تعكس قلق التلقي. فالكاتب يختزل نصه في عنوان من كلمة أو كلمتين أو ثلاث على الأكثر، عنوان يفترض فيه التعبير عن مضمون العمل ولو بنسبة جزئية، كما يفترض فيه حيوية تثير شهية القارئ. وهو توازن نجد أن بعض العناوين قد فشلت في استثماره، فغلبت سمة على أخرى، إما الانحياز لأدبية النص، وقد ظهر هذا الانحياز جلياً في العناوين

ذات البعد التجريدي، وإما منحازة لاستهداف القارئ عبر تكوين صلة أعمق بين العنوان وفضاء الثقافة خارج النص.

ليس بوسع الباحث أيضاً أن ينحاز لنمط من العنونة على حساب نمط آخر، فهو دارس ومصنف ومؤول. فالعناوين تقاس جدارتها بنسبية لا تقوم على معيارية محددة. فالاختلاف في وجهات النظر حيال العناوين الروائية أمر مندوب، ليس ملزماً بالاتباع أو بالابتعاد، الاتباع الذي يتطلب الموافقة المطلقة أو الابتعاد الذي يتطلب الرفض المطلق. فنسبية العلاقة مع بنية العناوين هي السمة التي تحكم طبيعتها، وتحدد التواصل معها. فليس كل عنوان منحازاً بالمطلق لفضائه الداخلي أو الخارجي، فهناك عناوين مستثيرة للقارئ ومحفزة لردة فعله، وهناك عناوين تهيئ فرص التأويل والتفاعل، باندماجها في بنية النصوص الروائية بأدبية جلية. ومن ثمّ، فإن العناوين الروائية بناء فني قائم على المجاز مهما بلغت درجة واقعيتها الظاهرية، فهي مجاز يحتمل التأويل والتماهي معها في فضاء من الخطابات المتجاورة حيناً، والمتقاطعة حيناً آخر.

المراجع والهوامش

(1) بو عزة، محمد. «من النص إلى العنوان». علامات. مجلد 14، عدد 53، سبتمبر 2004م، (ص 406).

(2) المرجع السابق، (ص 406 – 407).

(3) ابن منظور. **لسان العرب**. بيروت: دار صادر، مجلد 13، (باب العين).

(4) ابن فارس، أحمد. **معجم مقاييس اللغة**. القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، الجزء 4، 1971م، (ص 119).

(5) ابن منظور. **لسان العرب**. (باب اللام).

(6)الزبيدي، **تاج العروس**. (باب العين).

(7) سورة الفتح، الآية (29).

(8) ابن منظور، **لسان العرب**، (باب العين).

(9) حسين، خالد حسين. **في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**. دار التكوين، (ص 365).

(10) المرجع السابق، (ص 114 – 115).

(11) Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans: Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 1997.

(12) لحمداني، حميد. «عتبات النص الأدبي: بحث نظري». علامات. مجلد 12، عدد 46، ديسمبر 2002م، (ص 22 – 23).

(13) لحمداني، حميد، (ص 22 – 23).

(14) *Critical Inquiry,* Volume 14, Number 4, Summer 1988.

(15) ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة** ، (ص 119).

(16) بو عزة، محمد، المرجع السابق، (ص 412).

(17) لحمداني، حميد، (ص 23).

(18) الزين، محمد شوقي. **تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر الغربي المعاصر**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002، (ص 190).

(19) الرويلي، ميجان، وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 3، 2002م، (ص 108).

(20) المرجع السابق، (ص 108).

(21) الزين، محمد شوقي، المرجع السابق، (ص 190 - 191).

(22) التركي، إبراهيم عبد الرحمن. «جناية العناوين». جريدة **الجزيرة**. الأربعاء 16 يناير 2008، العدد 12893.

(23) هذا الكتاب من تأليف الشيخ أحمد الصالح البسام.

(24) التركي، مرجع سابق.

(25) المرجع السابق.

(26) النعمي، حسن. الرواية السعودية: واقعها وتحولاتها. الرياض: وزارة الثقافة والإعلام، 2009م، (ص 19).

(27) لودج، ديفيد. **الفن الروائي**. ترجمة: ماهر البطوطي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، (ص 218 - 219).

(28) المرجع السابق، (ص 218).

(29) المرجع السابق، (ص 218).

(30) النعمي، حسن، (ص 19).

(31) الغانم، عبد الله فهد. «قراءة نقدية لمضمون رواية بنات الرياض». جريدة **الجزيرة**، المجلة الثقافية، الاثنين، 8 مايو 2006، العدد 152.

(32) الغامدي صالح معيض. «بوح الغواية: قراءة في الجوانب الشكلية لرواية (بنات الرياض) ودلالاتها». جريدة **الجزيرة**، المجلة الثقافية، الاثنين، 21 نوفمبر 2005، العدد 130.

(33) المرجع السابق.

(34) الصانع، رجاء عبد الله. **بنات الرياض**. بيروت: دار الساقي، ط 6، 2006، (ص 319).

(35) المقرن، سمر. جريدة **الحياة**. 13 ديسمبر 2007.

(36) المرجع السابق.

(37) العشماوي، عبد الرحمن. «زاوية دفق قلم: بنات الرياض». جريدة الجزيرة. السبت، 29 أكتوبر، 2005، العدد 12084.

(38) المرجع السابق.

(39) المرجع السابق.

(40) الغامدي، المرجع السابق.

(41) الشثري، الجوهرة. «عذراً بنات الرياض». جريدة **الرياض**. الخميس، 20 أبريل 2006م، العدد 13814.

(42) ماضي، محمود. «رواية بنات الرياض: بين تعميم النموذج وضعف المتن». جريدة **الوطن** القطرية. الخميس، 8 ديسمبر، 2005، العدد 3750.

(43) الشثري، المرجع السابق.

(44) الغانم، مرجع سابق.

(45) هذا هو الاسم الرسمي لهذه المؤسسة الدينية التي تعنى بالمحافظة على الآداب العامة في المجتمع السعودي.

(46) أورد هنا مقتطفات من مقابلة مع ناشر الرواية رياض نجيب الريس لندرك أبعاد المشكلة في اختيار العناوين لأغراض تسويقية تعتمد الإثارة في الغالب. المقابلة نشرت في جريدة **الرياض** في يوم الخميس 11 شوال 1427هـ - 2 نوفمبر 2006م - العدد 14010: (نفى الناشر رياض نجيب الريس في حوار أجرته «الرياض» معه في بيروت أن يكون قد أجرى أي تعديل على رواية (المطاوعة) التي صدرت عن داره للكاتب السعودي مبارك علي الدعيلج، بما فيها عنوان الرواية نفسه. فالنص بكامله من وضع مؤلفه، وكذلك العنوان، مع أنه، وفي مراسلة بواسطة الانترنت أعطانا هذا العنوان، أي «المطاوعة» أو اعتماد عنوان آخر هو: «مذكرات صحافي سعودي»، أو «مذكرات علماني في السعودية»)، ويقول أيضاً: «جاءنا بالبريد نص لكاتب سعودي اسمه مبارك الدعيلج، عنوانه (المطاوعة). لا أنكر أن النص، ومعه العنوان، قد أغرياني كناشر، خاصة بعد الضجة التي أثارها كتاب سعودي عنوانه «بنات الرياض».. كما أنني أحب عادة الكتب التي تثير الجدل، كما أشجع الجيل الجديد على النشر. وهناك سبب آخر جعلني أهتم بهذا الكتاب هو أن مؤلفه سعودي، وأنا أريد أن أنفتح على الكتّاب السعوديين، وعلى السوق السعودية أيضاً، خاصةً وأننا، قبل معرض جدة الأخير الذي شاركنا فيه، لم نشارك سابقاً في أي معرض سعودي».

وعلق الكاتب مبارك الدعيلج محتجاً على قضية نشر الرواية بالطريقة التي نشرت بها، يقول: «ولأنني كاتب جديد فعلي أن أساهم في نفقات الطباعة، وقد أرسلت إليهم المبلغ المطلوب، وفي المقابل أرسلوا لي صورة العقد عبر الفاكس للاطلاع والتوقيع، لكنني وجدت في العقد بندا مجحفا يعطيهم الحق بالتدخل في نص الرواية دون الرجوع إلي، لذلك عزفت عن التوقيع، وبدأت التفاوض معهم حول هذا البند الذي أكدوا لي أنه مجرد إجراء روتيني يحدث مع الجميع، ومع ذلك لم أوافق عليه، ولم أوقع العقد، وبعدها فوجئت بإصدار الرواية دون عقد ودون مراجعة ودون اطلاعي على البروفة النهائية قبل الشروع في طباعتها».

ويضيف «بالنسبة إلى الإضافات فهناك الكثير من العبارات التي وضعوها داخل الرواية كما يوضع السم في العسل، وكلها تركز على سلوكيات المرأة، والتهجم على رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إضافة إلى تعبيرات بها إيماءات جنسية أضيفت لأسباب هم أدرى بها، واستخدام كلمات أو عبارات في غير مواضعها، وهذا يكشف عدم درايتهم باللهجة ويثبت عليهم التدخل السافر في روايتي».

وعن القضية والموقف القانوني مع دار رياض الريس يقول الدعيلج: «لقد رفعت قضية على الدار، وأوكلت أمر القضية إلى مكتب بندر العساكر المحامي، وقد اطلع على المستندات وقال إن قضيتنا مضمونة بنسبة 80 بالمائة، وأننا حتما سنكسبها لأن الموقف في صالحنا، ولأنه نشر الرواية قبل التعاقد معي، وهو بدوره بدأ في إجراءات رفع الدعوى القضائية لدى المحاكم اللبنانية وأنا لن أتهاون حتى يقف كل ناشر مشجع عند حده، ولا يسيء لمجتمعنا بسبب أهداف دنيئة»، منقول عن جريدة **البيان** الإماراتية من موقع .http://www.s0s0.com/vb/showthread) .php?t=6129)

(47) جريدة **اليوم**، عدد 12162. يقول الكاتب «هذا العنوان لم يكن عنوان الرواية، فقد تم نقاش حول أن يكون العنوان مثيرا لضرورات التوزيع، واقترحوا اسم (المطوعين) ولكنني قلت لهم إن الاسم الدارج هو (المطاوعة) ووافقت على الاسم وهم كذلك، خصوصاً أن روايتي ليس فيها ما يسيء إلى رجال الدين، وإنما الأمر فقط مرتبط بالتوزيع كما قالوا».

(48) بو عزة، محمد، المرجع السابق، (ص 412).

(49) القحطاني، سلطان سعد. **الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها**، من 1930م إلى 1989م، (ص 136).

(50) شطا، أمل. **آدم .. يا سيدي**. جدة: شركة المدينة للطباعة والنشر، د. ت، (ص 24 – 28).

(51) المقرن، مرجع سابق.

مشروعية الأقنعة
قراءة في روايتي (العصفورية) و(أبو شلاخ البرمائي)

من بين الأعمال السردية التي قدمها غازي القصيبي تأتي رواية العصفورية ورواية (أبو شلاخ البرمائي)، محملتين بسمات سردية مشتركة في كثير من الجوانب. فبين (العصفورية) الصادرة في عام 1996م، و(أبو شلاخ البرمائي) الصادرة في عام 2000م أكثر من علاقة نسب، فهما عملان سرديان لكاتب واحد، وهما يقومان على مكونات بنائية متقاربة إلى حد يمكن التساؤل معه عن جدوى تكرار التجربة. فهل كاتب العملين كان يسعى لاستكمال ما بدأه في رواية (العصفورية) في رواية (أبو شلاخ البرمائي)؟ أم أنه كان مفتوناً بما أنجزه في (العصفورية) فأراد أن يتماهى أكثر مع هذه التجربة؟ أم أنه اكتشف قدرة معينة للشكل الذي استخدمه في (العصفورية) على قول أي شيء في أي وقت دون التقيد ببنية تتطلب تطوراً منطقياً للأحداث والشخوص؟ وليست مبالغة عندما نفترض أن بناء العملين على قدر بساطته أنجز قدراً عالياً من كسر نمطية السرد التقليدي. فتحرر عالم النصين من صرامة البناء، بل انتفت فيهما مركزية المكان، وانكسر الزمن إلى إحداثيات سردية لا تشكل نسيج وحدة مع مرجعية واقعية بعينها رغم الإشارات التهكمية الصارخة الموجهة نحو واقع هو في كل مكان يمكن أن يتخيله القارئ.

* * *

وظف الكاتب في الروايتين تقنية القناع السردي من خلال استخدام ثيمتي الكذب والجنون استخداماً عكس المفارقة، وأكد انفتاح الروايتين على تجربة مختلفة في كيفية البحث عن المعنى. وإذا كان الكذب والجنون موضوعين خارج نطاق المألوف: الأول جاء مذموماً في ذاته، والآخر منظوراً إليه في سياق انتفاء العقل، فإن الروايتين

تستدركان طبيعة حضورهما بوصفهما آليتين سرديتين تقدمان المفارقة وتجيبان عما يخالف الوعي الظاهر. فالكذب سردياً ثيمة وآلية توحي بالمعنى الغائب، بينما الجنون يكشف الحكمة الغائبة. من هنا يمكن النظر للاشتغال على التنويعات السردية للكذب والجنون على خلفية إحداث المفارقة، وبناء الروايتين على فرضيتي الجنون والكذب للشخصيتين الرئيستين. فكيف استطاع الكاتب أن يحل معضلة الأخلاقي من حيث توظيف الكذب، والسيطرة على اللاعقل من حيث توظيف الجنون؟

إننا بحاجة إلى قراءة العملين في سياق يكشف ويدقق في آلية التوظيف السردي. بمعنى، هل تكرار توظيف ثيمة الكذب في رواية (أبو شلاخ البرمائي) على غرار توظيف الجنون في (العصفورية) مجرد استنساخ للتجربة نفسها، أم أن هناك وعياً سردياً وفكرياً يختبئ في ثنايا التجربة برمتها؟ والنقطة الأهم، ما معنى الاشتغال على مدلول القناع بوصفه مشتركاً سردياً، اتحدت فيه الروايتان بقدر ما اختلفتا. ولقراءة أبعاد التجربتين يحسن أن نتوقف عند طبيعة كل رواية على حدة، ثم نشرع في استقراء المدلولات المختلفة لتوظيفات القناع السردي في سياق الروايتين.

* * *

رواية (العصفورية):

تقدم الرواية قصة البروفسور الذي يُعالج في مصحة للأمراض العقلية والنفسية في لبنان، حيث يشرف على علاجه الطبيب النفسي الدكتور سمير ثابت. والنص بهذا المعنى هو جلسات تحليل نفسي يقوم بها الدكتور سمير ثابت في محاولة لكشف الوقائع التي أوصلت البروفسور إلى هذه الحالة. لكننا لسنا أمام مريض عادي، بل نحن أمام شخص يريد أن يعيد ترتيب الوقائع والأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها وفقاً لذاكرة ترفض حدود الجغرافيا. فالبروفسور ذات ناقمة تريد أن تخرج من ضيق المكان إلى رحابة العالم، تمتلك القدرة على «الجهر بحقيقة مخفيّة والقدرة على التعبير عن المستقبل، وعلى الرؤية الساذجة لما لا يمكن أن تدركه حكمة الآخرين،... ويكشف عن عقل أكثر معقولية من عقل العقلاء»[1]. لذلك فهو يؤسس حديثه على الحكي لتجارب غير واقعية تصطدم من حين إلى آخر باستغراب المحلل النفسي الدكتور سمير ثابت. أما الدكتور سمير ثابت فإنه يمثل دور الوعي الذي يوجه الحكي حتى يصل إلى

المعنى. غير أن كثافة الخروج على منطق الواقع وتهشيم الزمن في صورته النمطية منح البروفسور عمراً بحسب تجاربه التي تصل إلى عشرات السنين، وهو ما دفع الدكتور ثابت في النهاية إلى الوصول إلى النقطة نفسها التي بدأها البروفسور. فالدكتور ثابت تجنن بعد أن تلاشى البروفسور وخرج من واقع البشر إلى واقع غير مرئي حيث توارى بمساعدة زوجتيه فراشة، الكائن السماوي، ودفاية، الكائن الجني.

البروفسور شخص حالم بالمجد، حالم بعالم يخلو من الخراب، لذلك فقد شغله إصلاح ذات البين. ومع ذلك فقد بدا البروفسور رجلاً شقياً وتعيساً لم يجد أمامه إلا الحكي الذي أوصله بدوره إلى الهذيان والجنون. فهو خلاصة تجربة واقعية مريرة لديها كل قوى الضغط التي تدفع الإنسان إلى حالة من العجز والجنون والموت دون أن يصل إلى منطق يحكم هذا العالم. فالبروفسور بعد أن تخلى عن الخوف من الواقع بدأ يجرب أن يرى الواقع بطريقة مختلفة. فوضع نفسه في مركز العالم وتخيل أن بإمكانه أن يرتب شؤون العالم بالقدر الذي يجعله قادراً على أن يحسم خلافات الساسة والثوريين والمرتزقة في عالمه العربي وفي العالم أيضاً. لكنه يصل إلى مأزق الواقع الذي ظل يطارده بالفناء حتى أقصاه عن الواقع إلى واقعه الخاص مما ترتب عليه موت الذاكرة التي بدت أهم ما يملك في مواجهة فظاعة هذا العالم. لكن تلاشي الذاكرة بهذه الطريقة يؤكد أنها ذاكرة مجهدة، ذاكرة طوباوية لا تنسجم مع الواقع. وهي إشارة إلى أن الواقع فيه من الأمور التي يصل معها العقل إلى الانكسار. وتصبح رحلة البحث عن معنى هو القلق الذي يستبد بالدكتور سمير ثابت، الطبيب النفساني، بعد أن أفنى البروفسور عمره يبحث عن معنى لواقعه الذي قرر أخيراً أن يهرب منه إلى غير رجعه. إن دلالة أن يكون البطل بروفسوراً يعيش كل الأزمنة من أجل الوصول إلى زمن أجمل، هي تجسيد لخرافة المعنى لكل ما يحدث في الواقع. فالبروفسور يمثل العقل النخبوي سواء في خطابه أو في ذاكرته الموسوعية التي كانت إفرازاً لحالة التأزم التي يعيشها المثقف. غير أن البروفسور / المثقف يفشل بثقافته الطوباوية في أن يفهم العالم من حوله.

يشكل البعد السيميائي لبطل رواية (العصفورية)، البروفسور، تركيبة استثنائية في تأكيد اشتغال القناع على الهامش الذي يسمح بالحركة من خلال خطاب السرد. ولعل تكوين المكان، ولقب الشخصية، إضافة إلى فعل السرد وأقواله دلائل سيميائية

فاعلة في تمرير الخطاب المضمر. كما أن مكان الأحداث أو منطلقها على أقل تقدير هو مصحة لعلاج الأمراض العقلية والنفسية. وهو مكان معزول، ومراقب، ومأسوف على من يدخله. فقاطنو المصحة أناس فقدوا قدرتهم على الإسهام في المجتمع. بهذا المعنى يصبح المكان قيداً لا يفك أسره إلا الخيال، الخيال السردي بالتحديد.

من هنا يتحول المكان المعزول إلى عالم أكبر مما يتخيل القارئ. فإمكانية تأثيث المكان وبناء دلالته تابع لحركة الأحداث التي ينتجها الحضور (المجنون) لبطل (العصفورية). فالأحداث التي يرويها البروفسور تصنع أمكنتها، من أمريكا إلى الهند والصين وأوروبا، والعالم العربي بالتأكيد. فالمكان تابع لحركة الأحداث، والأحداث ينتجها البطل بحكيه الاستطرادي الذي يغير تأثيث المكان بالقدرة نفسها على تغيير منطلقات الخيال. والمتأمل في لعبة المكان يصل إلى فرضية أقنعة التخفي التي يستظل بها بطل (العصفورية). فالمكان المتحرك هو نقيض المكان الثابت. فصفة الثبات التي يتمتع بها المكان تصبح نسبية هنا في الوقت الذي يبدل فيها البطل الأمكنة في خياله لا في انتقالاته. لا يمكن أن نحمل أقوال البروفسور على محمل المطابقة، بل على محمل المفارقة التي تنتج حكاية التعارض والتصادم مع الواقع الخارجي. لقد تمكن البروفسور من أن يشكل المكان الضيق بحركة صاخبة استدعت الأمكنة، وتلاعبت بالأزمنة، ليس فقط في التقديم والتأخير، بل في افتراض آماد وأعمار أطول وأبعد من عمر التجربة الإنسانية لإنسان مفرد. على هذا الأساس فجنون البطل جنون بناء يعيد رواية التاريخ غير المروي، تاريخ الهامش، وربما تاريخ ما كان ينبغي أن يكون. فالبروفسور يبحث في مأساة الإنسان، وعجزه ووسائل قهره، وتنازع الشهوات وتناقضها حتى تحول تاريخه إلى تاريخ همجي لا بد من استئصاله.

أما لقب البطل (البروفسور) فهو لقب رفيع أطلقه السارد[2]، وبالتأكيد يشاركه البطل في هذه القناعة من خلال وعينا بالتكوين النفسي للبروفسور. إن المعطى السردي لهذا اللقب يؤكد ملاءمته من منطلق غزارة المعلومات التي يبوح بها البطل، ومن منطلق لعبة القناع التي يبدو الوصف ملائماً لها. فلا نعرف أي شيئ عن البطل يجعلنا نتعرف إلى تكوينه الاجتماعي. نحن أما شخصية مكتملة التكوين، تحمل أرفع الألقاب المعرفية ليكون قناعاً لتمرير خطاب معلوماتي رفيع. فقناع البروفسور هنا ينجح في تكوين قاعدة

منطقية لتقبل غزارة المعلومات. أما تنافرها وعدم ملاءمتها الظاهرية فهي تعزى للجنون الذي لا يحاسب. ومن هنا نجد الدكتور ثابت، الطبيب المعالج، دائماً يراجع معلومات البروفسور ويحد من إسهابه واستطراده[3].

* * *

رواية (أبو شلاخ البرمائي):

أبو شلاخ البرمائي شخص يسرد لنا حياته من الولادة حتى الموت، حياة صاخبة هدفها كشف زيف العالم من حوله عبر ضخ قدر كبير من المبالغات والأكاذيب التي تبدو رغم عبثيتها حالة كشف للواقع الخفي لأهل السياسة والاقتصاد والثقافة. فهو يجعل من نفسه بطلاً قومياً وبطلاً شعبياً، ورجل اقتصاد نادر الوجود، سريع الثراء بعبقرية لا تدانيها عبقرية، حيث يضع نفسه محط اهتمام زعماء السياسة والاقتصاد. لكنه في ثنايا ادعائه يترك إسقاطات حادة تكشف تعقد الواقع وعدم مرونته، ولذلك فهو يرسم واقعاً افتراضياً بروح تتسم بالسخرية وحدة النقد للواقع من حوله. ويشير خطاب الرواية وبعض أحداثها إلى انتماء أبو شلاخ إلى بيئة الجزيرة العربية. وهذا بدوره يجعله متوجهاً بنقده لتحولات المجتمع في زمن الطفرة النفطية في حدود هذه الجغرافيا[4]. غير أن أبو شلاخ في نقده يتخذ أسلوب العمل من داخل المشهد الواقعي. فهو لا يصف ما يجري من الخارج، بل يعايش التجربة من داخلها. ولذلك فهو دائماً يرى نفسه البطل والضحية التي تقع على عاتقها التجارب المريرة. غير أنه يتخذ من عثراته ما يبرر بحثه عن فرصة أخرى عبر ادعاء التفوق والنبوغ في حالة أخرى.

على عكس (العصفورية) ينقسم العمل إلى سبعة فصول، حيث يختص كل فصل بموضوع معين. فأبو شلاخ في البدء يتحدث عن نبوغه المبكر وأنه كان الطفل المعجزة في زمانه. بعد ذلك يأخذنا في رحلة خيالية يبين فيها دوره في أسطورة اكتشاف النفط ومد خط التابلاين مع رفاقه، وإسهامه في علاج جنون البقر، وتأسيسه لمزرعة الجراد في أستراليا، وإنشاءه للعيادات الطبية التخصصية الشعبية بفروع متعددة منها (متفلة الشفاء العاجل)[5]، و(مخنقة الجن العظمى)[6]. يستطرد أبو شلاخ في سرد كثير من الوقائع الغريبة التي تتجاوز معقولية الواقع لتعود إليه بدلالات حادة في مضمونها، ساخرة في أسلوبها.

أبو شلاخ انتهازي، وكاذب، وساخر، ويحمل معاناة حقيقية، غير أنه يرسم ملامح رجل من رجال الطفرة، نافق وارتشى وزور وزيف وكذب وانتهز واستغل، وبكى حين ضحك الناس، وضحك في وقت بكي فيه الآخرون، له كل يوم حكاية لا تنتهي إلا لتبدأ حكاية أخرى مشحونة بمرارة ابن الطفرة الذي عرف كيف يلتف على القوانين الهشة ويبيع الجراد معلباً لمجتمع أفنته الروح الاستهلاكية وسهل على تجار الشنطة والمرتزقة أن يصادروا براءته إلى الأبد.

ثيمات الخفاء:

يشترك الكذب والجنون في ظاهرة الإخفاء، الأول إخفاء للحقيقة، والآخر إخفاء للعقل. وبين هذين الخفائين تبرز قضية المعنى الغائب. فخفاء الكذب تغييب لحقيقة الموقف المترتب على الكشف والإظهار. وفي السياق نفسه يهيمن ستر المعنى بفعل الافتقار إلى ملكة العقل المدبر لبناء منطق الأشياء والأقوال. وإذا كان خفاء الجنون يُعذر بفعل لا إرادية الخفاء، فإن خفاء الكذب إرادي يترتب عليه مسؤولية أخلاقية بينة.

ويصبح أمر الكذب والجنون في هذا السياق قابلاً للفصل، وتحديد أبعاد المسؤولية الأخلاقية. فالكذب ممارسة غير أخلاقية، بينما الجنون حالة غير إرادية ينتفي معها الموقف الأخلاقي تماماً. السؤال، هل الأمر على هذه الحال عندما يتعلق الأمر بتوظيف ثيمتي الكذب والجنون في خطاب السرد؟ إن مستوى العلاقة يتغير، فالكذب يصبح مشروعاً، والجنون حكمة، ويصبح استخدامهما قناعاً لبناء المعنى السردي.

سردية القناع:

تقوم الروايتان على توظيف تقنية القناع بوصفه حضوراً مجازياً يساعد على تقديم بنية سردية متحررة من ضوابط النمط السردي التقليدي. فالسرد في الروايتين لا مركزي ولا نهائي إلا بالقدر الذي يصل إلى حد التلاشي أو الفناء الرمزي. والقناع بهذا المعنى ليس سوى «وسيلة إخفاء وإبعاد فنيّة»[7]، لرؤية كيف يكون العالم خارج العقل والمنطق. والقناع بحمولاته الدرامية وسيميائية الحضور الرمزي[8] لا يمكن أن

يشتغل بفاعلية إلا بتوظيفات جمالية شعرية أو سردية. من هنا، فالقناع خطاب ضد الوعي الخارجي، يستحدث خطابه من أجل فضح زيف الوعي القائم، وتأسيس وعي بديل يظهر عبر حكمة الجنون تارة، أو مغزى المبالغة تارة أخرى، فإن أخطأ مراده فهو إما خطاب جنون، وإما كذب وافتراء لا يعول عليه، وإن أصاب فهو الحكمة التي تخرج من أفواه المجانين ومعهم أصحاب المبالغات.

تمتد أوجه التشابه بين (العصفورية) و(أبو شلاخ البرمائي) لتشمل التكوين السيميائي لبطلي الروايتين من خلال استخدام ثيمتي الجنون والكذب بوصفهما معطيين سيميائيين يترتب عليهما فعل القول السردي للشخصيتين، إضافة إلى ما يترتب عليه منطوق السرد داخل الروايتين. وليس غريباً أن يقدمهما السارد بألقابهما ولا نتعرف إلى اسميهما المفترضين إلا بعد أن نكون قد تشبعنا باللقب، (البروفسور، أبو شلاخ). وهذا يندرج في لعبة التخفي السيميائي التي بنتها إستراتيجية القص في الروايتين. فليس من قبيل الصدفة أن يصر أبو شلاخ على مناداته (بأبو شلاخ)[9]. كما أننا نتعرف بالمصادفة إلى اسم البروفسور (بشار الغول) في سياق سرده، ورغم استغراب الدكتور سمير ثابت، فإن ذلك لم يغير من التمسك باللقب[10]. فأبو شلاخ متحد مع فكرة المبالغة في الرواية، والبروفسور متحد مع معنى المعرفة الكلية التي يصر عليها في وعيه بالماضي واستشرافه للمستقبل الذي يتبلور من خلال استكشافه للخلل والسعي لإصلاحه[11].

ولأن خطاب البطلين خارق للمألوف بين جنون وكذب، فإن التعامل معهما يقوم على قدر من الحذر والترقب. ففي حالة بطل (العصفورية)، البروفسور، يتلبس الجنون صفة وفعلاً ليمرر خطابه ضد الواقع من حوله، وإذ يخرج عن منطق العقل في حديثه، فإنه ينقد ويحتج ويدلل على وقائع يصعب تصديق حدوثها. فيقترح ويغير، بانتظار حدس القارئ لا اعتقاده. أما بطل رواية (أبو شلاخ البرمائي)، فإنه يمارس فعلاً لا أخلاقياً. فيكذب ويبالغ، ويصل إلى حد المستحيل في روايته. لكن كذبه ومبالغاته تبين عن قلقه وسخطه وسخريته.

وفقاً لهذين المعطيين، الجنون والكذب، يحضر السرد متجاوزاً صيغة البناء التقليدي. فتختلط الأزمنة، ويتشظى المكان، وتنتفي مركزية النص، بل يصبح البطلان، أبو شلاخ والبروفسور، هما مركزا الخطاب في الروايتين، ونقطة تجمع خيوط السرد.

غير أن الأهم، هنا هو التوظيف الدلالي لثيمتي الجنون والكذب. فهما قناعان يحجبان لغاية دلالية، ويقدمان صيغة متغيرة للسرد في فضائه الزمني والمكاني. من هنا يحضر القناع بوصفه علامة دالة بذاتها وفي غيرها، حيث يتمركز خطابا الجنون والكذب في سياق نقدي ساخر. والقناع بهذا التوظيف ينفي عن نفسه لا أخلاقية الموقف التي دائماً تستدعي فكرة الحجب والخداع والمراوغة. فالقناع في توظيف الروايتين اختط شرعيته من خلال إحداث المفارقة التي تستدعي مقولة «خذوا الحكمة من أفواه المجانين»[12]، ومقولة إن الخرافة، وهي شكل من أشكال السرد، «حديث مستملح من الكذب»[13]. وهي شرعنة تُناقضُ ما هو مألوف عن القناع من وظائف الستر والحجب التي قد تخدع وتزيف المواقف والمشاعر. فهل توظيف القناع في سياق الروايتين، موقف أم مجرد أداة؟ بما أن توظيف القناع في الروايتين ارتبط بشخصيتين ديناميكيتين، فالقناع، بوصفه مصطلحاً، يشكل موقفاً وأداة في الوقت نفسه، يشكل موقفاً، عطفاً على ما يعد به توظيف هاتين الشخصيتين من دلالات غير متناهية، ويشكل أداة من حيث محورية اتكاء الروايتين على بنية القناع اتكاءً كلياً.

يُعد مفهوم القناع مدخلاً ملائماً لمقاربة الحضور الطاغي لثيمتي الجنون والكذب في سياق الروايتين. فالقناع جاء فاعلاً سردياً، موجهاً، ومؤثراً في صياغة خطاب الروايتين. وعندما يتمثل البطل في صورة المجنون أو في صورة الكاذب، فذلك خروج عن حكم العقل، فما يقوله سواء في حالة الجنون أو في حالة الكذب لا يمكن قياسه وفق منطق العقل. فالقناع بهذا المعنى أداة سردية تشكل حركة السرد، وتقترح سيميائية الشخصية، وتسهم في بلورة الحدث في سياق أقرب للمفارقة. وكون القناع أداة سردية فإنه كذلك تأكيد لموقف ورؤية كما ذكر آنفاً.

من زاوية أخرى، التعبير بالقناع دالة معنوية تمثل الوعي الذي يكشف بدائل التواصل بين الناس، ومدى خسارة الإنسان حين يركن لكل ما هو جاهز ومحدود. من هنا يكتسب القناع مشروعية القول الناقد ذي الوعي بضرورة فهم ما خلف ظاهر التجارب الإنسانية. فالقناع مرادف لباطن الأشياء، يسعى لصون نقائها، أو هو مطية يكسب بها. وأهم مكاسب البطلين هو النفاذ إلى صميم المعنى، وبقاء احتمالية التأويل مشرعة للتحليل والتفسير.

يبدو قناع الجنون السردي مسوغاً بليغاً في توظيفه السردي، بل يسمح أكثر من غيره بتبرير الكثير من المواقف من منطلق خذوا الحكمة من أفواه المجانين. فهل هو خطاب يقترح إفلاس العقل العربي المعاصر عن أن ينتج حكمته الغائبة بفعل هزائمه وانكساراته الحضارية؟! من هنا يتبدى صوت الجنون «رديفاً ومرادفاً لصوت العقل، وحاملاً للحقيقة التي لا بد من الجهر بها ضمن اعتبارات واقع الصراع، وطبيعة أطرافه»[14]. وهو ما يفسر مساعي البروفسور في إصلاح ذات البين بين رجال السياسة في وطنه العربي عبر رحلات مكوكية يُسخر فيها المال، ويذهب بعيداً أحياناً في المساعدة على الانقلابات رغبة في الوصول إلى فرضية الحاكم العادل[15].

وفي المقابل يبدو قناع الكذب إشكالياً لأسباب كثيرة، من أهمها، المنحى غير الأخلاقي الذي يلازم مضمون الكذب ودلالته الدينية والاجتماعية وحتى اللغوية. فكيف اكتسب في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، دلالة مراوغة لأصل المعنى؟ كيف يمكن أن يُقرأ كخطاب قناع ناقد ممتلئ بالسخرية رغم حمولاته الذميمة؟

ما من شك في أن مرونة الدلالة في الرواية يعكسها طبيعة الفن السردي التي تقوم أصلاً على فكرة (الكذب المستملح) كما في التعبير عن الخرافة. فالسرد بطبعه صياغة خيالية تعتمد المبالغة والمفارقة في بناء نص يحمل أسئلة ناقدة عبر نمذجة المواقف في صورة موازية للواقع. غير أن هذه الصورة مهما بلغت إجادتها، تظل صورة خالية من المطابقة مع الواقع المادي. من هنا، يأتي الكذب في رواية (أبو شلاخ البرمائي) مصرحاً به[16]، ليؤدي وظيفته السردية القائمة على تغيير صورة الواقع المادي واستبداله بواقع يقبل النقد وإعادة بناء مشروع التنوير عبر إعادة فحص منظومة القيم في أبعادها الدينية والثقافية والاجتماعية.

البنية النصية

تقوم الروايتان على بنية متماثلة، ولا يمايز بينهما إلا الخطاب الذي يفضي بدوره إلى تعزيز استقلالية كل رواية. هذه البنية تبدأ بمدخل وتنتهي بمخرج. كما أن كل عمل يتألف من شخصيتين تتحاوران وتدفعان الحكي باستمرار إلى الأمام. وإذا كانت رواية (العصفورية) قد قدمت شخصية البروفسور / المجنون الذي يحاوره المحلل

النفسي الدكتور سمير ثابت، فإن رواية (أبو شلاخ البرمائي) قدمت شخصية أبو شلاخ البرمائي/ الكذاب الذي يحاوره الصحفي توفيق. والجنون والكذب في هذين العملين قناعان سرديان، لهما حضور مختلف عن الواقع المادي للأقنعة. فقناع كل من الجنون والكذب يخبئ حقيقة ما، حيث يسمح بممارسة أقصى درجات التخفي، ومن ثمّ التصريح بالمحظور اجتماعياً أو سياسياً. فهما قناعان تتناقض طبيعتهما مع طبيعة الأقنعة المادية التي ترمز إلى الزيف والخداع والتمويه. إنهما في هذين العملين يكتسبان مشروعية سردية تجعلهما قناعين لهما قيمة معنوية، يعريان الفساد ويطرحان الإشكاليات المترتبة عليه. فأقنعة السرد تخرج من فضاء خيالي غايتها أن تكشف زيف الواقع وأقنعته لا أن تتحول هي بدورها إلى زيف يُجمل الواقع. غير أن خطورة الأمر تكمن في أن أقنعة الواقع أبلغ في زيفها وفي نفاذ سطوتها وهي دوماً تبحث عن مبرر أخلاقي لتؤكد به مشروعية وجودها. فهل إعادة تمثيلها سردياً تساعد على اكتشاف آليتها ووسائل التخفي التي تمارسها؟

ورغم الفرق الظاهر بين القناعين، الجنون والكذب، فإنهما سردياً يؤديان الدور نفسه، ويسمحان للعملين بالتنامي إلى نقطة التلاشي. فالبروفسور المجنون تلاشى، لكنه تلاش فيه تسام على الواقع. فقد بدأ البروفسور من نقطة اللاوعي وانتهى عندها، فلم يخرج منها إلىٰ الوعي أو إلى الفناء. فقد ظل خروجه هروباً من واقع الموت الواقعي إلى حالة من تجميد حضوره. بينما تلاشي أبو شلاخ البرمائي، هو تلاش إلى الفناء. وهنا تتحدد فارقة أولى بين العملين. فقد أودت به مبالغاته إلى افتعال السقوط من علٍ ليتوقف صوت الحكي، ويظهر مدلول الغياب بوصفه دلالة على قسوة الواقع من حولنا. ورغم انتهاء رحلة البطلين بالتلاشي، فإنه تلاش وهمي إذا قيس بالأثر الذي خلفه حضورهما، من حيث بلاغة الأسئلة، ووضوح الحجة، وإدانة التردي القيمي الشامل حتى يصبح تلاشي الفساد حالة من الاستحالة، أفضت في نهاية المطاف إلى نهاية غريبة، نهاية السرد ونهاية البطلين. هل في ذلك إقرار بالعجز عن مناهضة الفساد، أم أن تسجيل الموقف بأعلى درجات الوضوح سواء عن طريق الجنون أو مبالغات الكذب قد حقق منطق الاختلاف. إن الرهان على قوة الدفع المعنوي للوظائف السردية لخطاب القناع قد حقق فرضية معرفة المناخ الذي يتربى في الفساد بكل صوره.

إستراتيجية الدخول والخروج استخدمها الكاتب في كلتا الروايتين بوصفهما مبرراً سردياً للبدء في قص الأحداث، ومبرراً أيضاً للخروج من تشابك السرد وتعقده إلى نقطة قد تصل إلى عبثية سردية لا طائل من ورائها. غير أنه يمكن أن ننظر إلى الدخول والخروج هنا على أساس فلسفي يوحي بأن حياة الإنسان محكومة بنقطتي بداية ونهاية، وعليه أن يملأ البياض بينهما بالقدر الذي تتيحه له الظروف. فالدخول إلى عالم (العصفورية) يبدأ بفتح نافذته في مصحة (العصفورية) حيث يسأل البروفسور الممرض شفيق عن الدكتور سمير ثابت، حيث يفتح بين يديه نافذة الحكي عندما يحضر في اليوم التالي. في ثنايا هذا المدخل يدور حوار قصير بين البروفسور والممرض شفيق يؤكد أننا أمام بروفسور استثنائي، بل مجنون، ومنقطع الصلة بالواقع. فغضبه من عدم رؤيته للدكتور سمير ثابت يجعله يأمر الممرض بأن يتصل فوراً بفخامة الرئيس كميل شمعون، أو دولة الرئيس سامي الصلح. وعندما عرف أنهما قد ماتا، يسأل من هو رئيس جمهورية لبنان؟[17] هذا الحوار على قصره يوضح الحالة ويضع المتلقي في حالة ترقب. إن هذا المدخل عتبة تقود إلى سرد يملأ البياض بسخرية حادة يحملها المتلقي دوماً على أنها اللاوعي الذي نحمله ولا نصرح به. أما الخروج من الحكي إلى اللاحكي فيأتي غرائبياً إلى أبعد حد. حيث يتكثف الحكي الجنوني إلى درجة الخروج من واقع (العصفورية) العربي إلى غيبة ميتافيزيقية بحثاً عن الخلاص والتطهر من بؤس هذا الواقع. فبعد أن يُحكم الواقع سلطته على حكي البروفسور، ينقلب البروفسور على الجانب الفيزيقي في الواقع إلى ميتافيزيقيا الحكي، حيث يبني خلاصه من الواقع بتأسيس علاقة بعالمين، علوي وسفلي، فتوارى بمساعدة زوجتيه فراشة، الكائن السماوي ودفاية، الكائن الجني. وهنا يتوقف السرد ليعود القارئ إلى واقع الأسئلة المتجددة.

أما إستراتيجية الدخول والخروج في رواية (أبو شلاخ البرمائي) فهي وإن كانت تتفق في شكلها مع الإستراتيجية ذاتها في رواية (العصفورية)، فإنها ذات دلالة مختلفة. فعتبة السرد، أو المدخل في رواية (أبو شلاخ البرمائي) لا تقترح حالة معينة أو هوية محددة للبطل. فهي عتبة خالية من أي تلميح أو دلالة تهيئ المتلقي لمعرفة ماهية البطل. المدخل عبارة عن رسالة مرفق معها الجزء الأول من الكتاب الذي أعده الصحفي توفيق خليل توفيق بطلب من رئيس تحرير صحيفة الشرق الأوحد. وهو مبني

على مقابلات مطولة مع السيد يعقوب المفصخ الشهير بأبو شلاخ البرمائي. ولم تتحد سمة البطل الأساسية إلا في الصفحة 20 من الرواية حيث يبرر اللقب كما يلي: «شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة وفشرة خطيرة وكذبة عودة. وأبو شلاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. وأبو لمعة المحلي»[18]. وقد أطلق عليه هذا اللقب من باب السخرية، وتعبيراً عن مبالغاته الكبيرة والكثيرة.

أما الخروج من السرد فلا يتحقق إلا بفناء أبو شلاخ البرمائي. فعندما تتصاعد مبالغات البطل إلى أبعد حد يمكن تخيله، يصبح هناك اتحاد مع مبالغاته وأكاذيبه تودي في نهاية الأمر بحياته حيث يقرر أبو شلاخ البرمائي أن يقفز من الدور العاشر عندما يريد أن يثبت ادعاءه بأن هوايته الرياضية هي القفز من الأماكن العالية، لكنه يموت مما يجعل الصحفي توفيق يرفع الفصول التي أعدها من الكتاب رغم أنها لم تكتمل «بسبب النهاية الفاجعة غير المتوقعة للسيد يعقوب المفصخ الشهير بأبو شلاخ البرمائي»[19] إلى رئيس التحرير. هل هذه النهاية أمر يمكن أن نحمله على دلالة المثل الشعبي «حبل الكذب قصير»؟ وفقاً لما عبر عنه بدقة الصحفي توفيق من أن هذه النهاية «غير متوقعة»، يصبح خروج أبو شلاخ البرمائي عن نص مبالغاته أمراً له علاقة بدلالة العمل الكلية. إذ إن من الواضح أن هذا العمل يؤدي دوراً سردياً في فضح الواقع وكشف كثير من ممارسات بعض الفئات الاجتماعية في إدارة الثروات والأزمات السياسية. غير أن هذا النموذج الذي يفضح ويعري يصل إلى نقطة يجب أن يتوارى، إما لأن استمراره لن يضيف جديداً، أو لأن بقاءه يتناقض مع فكرة أزمة الإنسان بين بداية ونهاية، أو لأن هناك قوى لن تتسامح مع مبالغات البطل الواقعية. وفي كل الأحوال ينتهي العمل بمخرج قد أعده الكاتب سلفاً وهو تقرير يرفعه الصحفي توفيق إلى رئيس تحريره. فهذا الاختفاء المتمثل في موت أبو شلاخ، يرمز إلى عدم جدوى الحديث في مواجهة واقع لا ينفع معه سوى الفعل.

بنية الحكي

تقوم بنية الحكي في روايتي (العصفورية) و(أبو شلاخ البرمائي) على توالد الحكي والاستطراد. وهو ما يجعل هذه البنية في وضع تناصي مع ألف ليلة وليلة. فليس

هناك من حدث متصل في هاتين الروايتين، بل هناك إطار عام يسمح للروايتين بالتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية. وهي تقنية تلائم ثيمتي الجنون والكذب اللتين تتسمان بالاعتباطية والانحياز ضد العقل في حالة (العصفورية)، وضد المنطق في حالة أبو شلاخ البرمائي. فيؤدي ملمح الاستطراد وظيفة بنائية أساسية في الروايتين، حيث يخرج كلا البطلين عن جادة الرواية إلى هوامشها، وهو ما يجعل المتلقيين في الروايتين، الدكتور سمير ثابت والصحفي توفيق، يقومان بدور إعادة الحكي إلى مساره بغية الوصول إلى مبتغاهما، مدفوعين برغبتهما في معرفة ما يحتاجان معرفته. فهناك فرق بين ما يسعى البطلان إلى كشفه وحاجة المتلقيين في الروايتين. فالبطلان غير مسؤولين عن روايتهما، فأحدهما مجنون مرفوع عنه القلم، والآخر كذاب إلى درجة يصعب معها معرفة الحقيقة من المبالغة. أما المتلقيان فهما مسؤولان عن وظيفتين، وهي نقل فحوى الروايتين بصرف النظر عما يودان أن يسمعاه. فالطبيب النفسي مدفوع بحكم وظيفته لمعرفة التفاصيل، وليس برغبة الاستماع والاستمتاع، وكذلك الصحفي توفيق مكلف بإعداد كتاب عن سيرة أبو شلاخ البرمائي. ولنا أن نتخيل مشقة المهمة بالنسبة إلى المتلقيين عندما يأخذ البطلان في الاستطراد الذي يأخذهما بعيداً جداً. وهنا يأتي التدخل من قبل المتلقيين ليعيدا سياق السرد إلى الوضعية التي تعيد ترتيب العلاقات المنطقية بين الأحداث. وكأن هذا الأسلوب هو من أجل خلق توازن بين معطيين أساسيين؛ الرواية والتلقي. فعلى سبيل المثال يتوقف الدكتور سمير ثابت مرة بالسؤال عن معنى غامض، أو يستغرب من ضخامة المبالغة، أو يؤكد معلومة مهمة مرت سريعاً[20]، والدور نفسه يؤديه الصحفي توفيق في حواريته مع أبو شلاخ[21].

غير أن الروايتين محكومتان بأسلوب سردي محدد يظهر بشكل كبير في مسألة استنطاق الراوي أو دفعه للحديث. فهناك، كما يقول عبد الفتاح كيليطو، «قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر»[22]. وهو أسلوب شائع في المقامات حيث يطلب راوي المقامات من بطله أن يقوم بسرد حكايته. وهو ما نجده في حالة الدكتور سمير ثابت حيث يسأل البروفسور أن يسرد له مع ملاحظة إلحاحه في السؤال عندما يستطرد البروفسور بعيداً خارج الموضوع، حيث نواجه كثيراً سؤالاً مثل هذا من قبل الدكتور سمير ثابت: «لو

سمحت، يا بروفسور، ممكن نبلش نحكي جد؟»[23] وبهذه الآلية يصبح العمل بين راو متعطش للحكي ومتلق باحث عن مزيد من الاستطراد الحكائي. فكثيراً ما كان الدكتور سمير ثابت يعيد البروفسور إلى النقطة التي يود أن يعرف عنها. فالبروفسور راغب في أن يروي كل شيء، بينما المتلقي انتقائي في ما يود أن يعرف. غير أن البروفسور كثيراً ما ينصاع إلى رغبة المتلقي / الدكتور سمير ثابت رغبة في الخلاص من عبء روايته التي يود أن يفرغها. وكأنها مواجهة بين العقل واللاعقل، عقل الدكتور ثابت وجنون البروفسور.

من هنا فسؤال الدكتور سمير ثابت يتحول إلى موتيف يعيد الرواية دائماً إلى لحظة الوعي التي يبحث عنها. فالاستطراد كسر لنمطية الحكي التقليدي إلى حد الخروج إلى تأسيس وعي مختلف عن وعي المتلقي. من هنا جاء خطاب الدكتور سمير ثابت موجهاً ومقترحاً، ومؤنباً للبروفسور، حين يخاطبه بضرورة الحكي (بجد) بعيداً عما هو ضد الجد. في منظور الدكتور ثابت أن حكي البروفسور حكي لا يحتمل الجد، أو أنه حكي لا يفضي إلى شيء. من هنا جاءت فرضية السؤال من أجل ترشيد الحكاية وكسر فيض الاستطراد الذي يُخرج الحكي عن مساره. ففي داخل الحكي دائماً هناك صراع بين الوعي ونقيضه، بين تلبس العقل بضرورات الواقع وجدوى الحكي وبين عفوية القول دون قيود العقل مما تملية اللحظة دون مرجعية المراقبة والمحاسبة.

بين الدكتور سمير ثابت والبروفسور تقع مسؤولية رؤية العالم بطريقة مختلفة. فهما طرفا بنية واحدة؛ الوعي ونقيضه. من هنا يمكن أن نتلمس دلالة اسم الدكتور سمير ثابت، فهو ثبات في وجه فيض الاستطراد، وفاعل في ترشيد حركة النص. في الوقت نفسه، يأتي لقب البروفسور بوصفه دلالة على المعرفة الكلية التي تحتاجَ إلى ضوابط. وقد جاء السؤال أحد أهم أدوات الضبط والتوجيه. إن إنتاج المعنى يبدأ من تكوين البنية السردية التي تشكل بيئة العمل في أبعادها المختلفة.

❋ ❋ ❋

لعل أهم ملمح نلحظه في بنية الروايتين عموماً، و(العصفورية) على وجه الخصوص، هو الحضور المختلف للفضائين المكاني والزماني. من هنا جاءت بنية المكان والزمان

بنية متحركة، مفتوحة، وممتدة بتمدد الحكاية. فبالنسبة للزمن، فهو مركب وفقاً لوعي الذاكرة، وليس الوعي الخارجي للسارد. من هنا ليس ضرورياً أن يستمر الزمن بالإيحاء بالواقعية، فهو زمن لا واقعي، مركب من قطع متناثرة من ذاكرة خصبة، محملة بمدلولات واقعية، سياسية وحضارية. إذ ليس في زمن السرد ما يوحي بلحظة سوى لحظة الراهن العربي المعاصر بكل ما لهذا الواقع من تعقيدات إيديولوجية وسياسية.

أما المكان، فهو بمعنى آخر اللامكان عندما لا تتموضع الحكاية في بيئة بعينها، بل تطوف العالم بأسره تبعاً لخيالات الذاكرة وسردية الحكاية الاستثنائية. فالبروفسور مرة في الشرق، وثانية في أمريكا، وثالثة في الشرق العربي، ورابعة في قلب أوروبا، وهكذا تصنع الحكاية مكانها المتغير، إذ لا مركزية للمكان. من هنا، تستدعي البنية توظيفات المكان والزمان في ألف ليلة وليلة، وهي بنية تساعد على الاسترسال في الحكي في سياق زمني ومكاني قائم على التعددية والانفتاح.

وهذه الطريقة هي ذاتها التي نجدها في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، بل أكثر وضوحاً من (العصفورية)، حيث يقوم العمل في الأساس على محاورات صحفية بين الصحفي توفيق وأبو شلاخ، الأول باحث عن المعرفة عن طريق الأسئلة، فهي مفتاحه إلى عالم أبو شلاخ، والآخر أبو شلاخ الذي يندفع للإجابة بفرح تحركه الرغبة في الحكي على نحو متدفق، بل إنه في أحيان كثيرة يبتدع أسئلته الخاصة ليجيب عنها، وهو ما نجده أيضاً في (العصفورية).

وتعددية المكان وانفتاح الزمن هي السمة ذاتها التي تحكم بنية رواية (أبو شلاخ البرمائي). فالمكان أيضاً تتعدد تموضعاته حسب هذيان الحكي ووعي الذاكرة الحكاءة. غير أنه يمكن استثناء ملمح مهم في توظيف المكان في رواية (أبو شلاخ). إذ نجد بدءاً وعوداً للمكان، أي أن البطل أبو شلاخ يبدأ حكاية من بيئة الجزيرة العربية مكاناً وزماناً، ويعود إليها من وقت إلى آخر دون أن يغيب هذا الحضور عن ذهن المتلقي. وهو فارق لا بد من تسجيله، خاصة في ظل اللامركزية التي حضرت فيها أمكنة رواية (العصفورية). أما أمكنة رواية (أبو شلاخ) فهي أمكنة، رغم استيعابها للكثير من النقلات السردية المكانية، إلا أنها دالة في ذاتها، وفي احتضانها لأحداث الرواية، فهي مقيدة بنقطة بدء وعودة عملت بوصفها ضابطاً لتدفق الحكاية وترشيد مسارها.

ومثلما يتعين المكان في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، يتعين الزمن في مدار محدد تحكمه الروح الناقدة لحكاية (أبو شلاخ البرمائي). فزمنه هو الزمن المعاصر مع عودة للجذور الاجتماعية المؤسسة لمجتمعه من أجل الإجابة عن فظاعة التحولات الاجتماعية والاقتصادية وما صاحبها من انهيار للقيم في مرحلة الطفرة الاقتصادية منذ أوائل الثمانينات الميلادية.

إن الانتقال في الزمان والمكان بهذه الصورة الديناميكية يتعاضد مع فرضية البحث عن ستار يخفي، وستار يجدد التوقع، ويحث على المراقبة. لقد أدرج المكان في (العصفورية) في سياق (لعبة القناع)، فظهرت بعض الأمكنة بأسماء مستعارة لتمرير الخطاب دون التشهير. فظهرت الإشارات الرمزية للأمكنة بوصفها أقنعة سيميائية تسمح بمرور الخطاب دون التصريح بالمسمى. فسمى بعض الدول العربية بعربستان 48، وعربستان 49، وعربستان 50[24]. وهي ممارسة سيميائية بديلة تهدف إلى نزع حساسية التعبير والخروج من مأزق التشهير.

اتحاد الراوي والبطل:

تتأسس الروايتان على اتحاد بين السارد والشخصية الرئيسية في كل من (العصفورية) و(أبو شلاخ البرمائي). وهو اتحاد من خلال تقنية الرؤية مع، حيث يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية فلا يقدم الحكي إلا بتزامن المعرفة بين السارد والشخصية الرئيسية[25]. غير أن مفتتح الروايتين ومخرج الحكاية فيهما أو في ختامهما يصل إلينا عن طريق سارد كلي المعرفة من خلال الرؤية الكاشفة من الخلف، تكون المعرفة فيها مطلقة، وتكون معرفة الشخصية محكومة بإرادة السارد الكلي[26]. وهذا يشير إلى أن بنية الحكي القائمة على ثيمتي الجنون والكذب تحتاجان إلى ضابط حتى يتحقق المعنى. فهاتان الآليتان اللتان وظفتهما الروايتان تدلان على الحاجة لتقديم الوعي المختلف الخالي من المواربة والمراوغة. فالجنون ضرب من غياب الوعي الملوث بالإيديولوجيا، كما أن الكذب خروج عن الكذب الاعتيادي الذي يخفي الحقيقة إلى كذب أشبه بالصدق في قول ما لا يمكن قوله عبر المبالغة التي تحضر بوصفها إبهاراً وتجاوزاً للمألوف.

ازدواجية الخطاب/ ازدواجية الثقافة

رغم تداخل الأبنية السردية في الروايتين، فإن هناك تمايزاً في لغة الخطاب. فبينما تعتمد (العصفورية) اللغة الفصحى في السرد وفي أغلب الحوارات وفي الشعر المروي، فإن رواية (أبو شلاخ البرمائي) نص عامي اللغة في الحوارات وفي الشعر. بالإضافة إلى هذا الفارق في الخطاب، فإن هناك فرقاً في المحتوى الذي يظهر في (العصفورية)، حيث الخطاب المثقف وليس النخبوي، بينما يغلب طابع المضمون الشعبي على رواية (أبو شلاخ البرمائي). وهذا الحضور الشعبي يأتي من ملامسة قضايا اجتماعية ذات طبيعة محلية مثل قضايا الطفرة وقضايا الطب الشعبي وغيرها مما تتطلبه مدخلات الخطاب الاجتماعي اليومي من حيث استخدام التعبيرات العامية في المتن وفي الحوار وفي مضمون الحكي كذلك. هذا التمايز في الخطاب وفي المضمون يُعد فارقاً رئيسياً بين الروايتين، ومحدداً لطبيعة كل عمل. وكأن الكاتب بعد أن فرغ من (العصفورية) بخطابها المثقف المنشغل بقضايا العرب سرداً وشعراً، وبتجسيدها لفكرة عامة تكشف أزمة المثقف وخطاب المثقف الذي بدا غير قادر على مواجهة معضلات الواقع، أراد أن يقدم عملاً آخر يجرب فيه الخطاب السائد وهو الخطاب العامي. لقد تجسدت أزمة أبو شلاخ البرمائي في أنه ظل يعيش على هامش الحياة، فابتدع لنفسه حواريته الخاصة واتخذ من السخرية والادعاء والزعم بالبطولة مدخلاً للحياة، ليقدم نفسه إلى متن الحياة التي لا تعترف إلا بأهل السلطة والمال. وهو ما جعل أغلب مزاعمه وأكاذيبه تتسم بالطابع السياسي والمالي تعويضاً عما ينقصه. وفي النهاية يوصله كذبه إلى الموت بوصفه رمزاً دالاً على بقاء شريحته الاجتماعية عند حافة الفناء، فليس لها إلا أن تحلم وتتخيل وتروي خيالاتها بوصفها العزاء الأخير. من هنا فالكذب يؤدي دوراً تعويضياً هرباً من الحرمان المادي إلى التعويض والإشباع الروحي.

الشعر والسرد: وجهان للخطاب

يحضر الشعر بغزارة في الروايتين، فهل حضوره بدوافع سردية خالصة، أم تعلق بالشعر يستحضره الكاتب/ الشاعر، أم رغبة في خلق نصوص هجينة تؤسس نمطاً من الكتابة السردية الجديدة؟ وأياً تكن الإجابة، فإن المقاربة الأولية تشير إلى أن حضور

الشعر جاء منسجماً مع معطيات السرد في الروايتين، بل جاء بنية متداخلة مع تكوين الشخصيتين. فالشعر قد يبدو مجرد زخرفة وإضافات وصفية، لكنه عندما يُقرأ ضمن سياق التكوين النفسي للشخصيتين يأخذ موقعه ضمن بنية الوصف في الروايتين. فهذه الزخرفة لا تخلو من توظيف فعال يساعد على تبرير المواقف، وبناء بلاغة ساخرة في ذاتها، وفي مجاورتها للثيمتين المطلقتين للبطلين، الجنون والكذب. فاستدعاء الشعر يخرج عن التوظيف الجمالي، إلى استدعاء الموقف ومنح الشعر مساحة الحاشية النصية ليملأها بما يوازي جنون أو كذب الشخصيتين. فالشعر حالة إنسانية أقرب للبوح منها للتصريح بالحقائق. وفي سياق الكذب والجنون يصبح القول أقرب للبوح، وربما الهذيان الذي يحتاج إلى التأويل. فالشعر ليس بالقول الناجز، بل معناه مضمر، ومؤجل، واحتمالي، وغير مطلق. من هنا يتحد خطاب الشعر مع خطابي الكذب والجنون، ففي استحضار حالة الكذب، نستحضر المقولة المشهورة: (أعذب الشعر أكذبه)، عطفاً على التسليم بقبول المبالغة في الشعر بوصفها لازمة من أدواته. وفي حضرة الجنون، يصبح الهذيان الذي قد يصيب ويخطئ أمراً يتماس مع قول الشعر الذي ينافي المألوف ويركن لغريب القول وطريفه.

غير أن ما يجب أن نلفت الانتباه إليه أن حضور الشعر بكثافة عالية في الروايتين يعد ملمحاً بارزاً في الروايتين. أما طبيعة الحضور فيختلف في العملين، ففي (العصفورية) يحضر بصفته الفصيحة، في الوقت الذي يجد الشعر العامي طريقه إلى بنية رواية (أبو شلاخ البرمائي). إن الشعر في ثنايا الروايتين يتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد، إذ يشغل جزءاً من الحيز الوصفي. فالشعر الفصيح في ثنايا (العصفورية) يخرج من فضاء القصيدة بوصفها الغنائي إلى فضاء السرد ليكتسب الوظيفة الوصفية. وإذا كان شعر (العصفورية) فصيحاً، فهو أيضاً مروي لشعراء آخرين وليس إبداعاً خاصاً بالرواية، وهو ما نجد عكسه تماماً في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، حيث يأتي الشعر في سياق البنية الوصفية للأحداث السردية، وليس من خارجها. فالشعر، في رواية (أبو شلاخ البرمائي)، ربما جاء في معظمه، مصنوعاً لأغراض السرد. وهو ما يجعله خطاباً معتمداً في وجوده على العمل السردي.

ويأتي ولع البطلين برواية الشعر وتداوله علامة مشتركة بينهما، حيث تنطوي

بنية الحكي في الروايتين على إستراتيجية جلية، وهي رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالهما توظيف الأبيات الشعرية مع رواية سير خيالية لكثير من الشعراء غير ما هو معلوم عنهم. وهذه الطريقة تذكرنا برسالة الغفران حيث يتأسس العمل على ابتداع حكايات عن شعراء، جاهليين وغيرهم، تدور في العالم الأخروي، ينجم عنها محاكمة ضمنية لمضمون شعرهم الذي ربما قادهم إلى الجنة أو إلى النار. غير أن استخدام الشعر في (العصفورية) و(أبو شلاخ البرمائي) يأتي لوظائف سردية تشيع فيها أجواء السخرية. كما أن معظم الشعر المروي في (أبو شلاخ البرمائي) موجهاً للعمل ومواكب للأحداث، بل إنه يأتي تابعاً للسرد بوصفه مادة يمكن أن تكثف المحتوى السردي[27].

السؤال الافتراضي، ماذا لو تم تجريد الروايتين من الشعر، فكيف تستقيمان؟ إن استدعاء وظيفة الشعر في النصين، يمكن أن يجيب عن فرضية التساؤل. فالدور الوصفي للشعر ينزله في منطقة موازية تماماً للناحية السردية الحركية. فهو من ضرورات البنية الوصفية التي من خلالها تتقاطع الدلالات السيميائية في تكوين النص. فالشعر يحضر ملائماً للحالة الحدثية، ملتصقاً بمنطق الشخصية، بل يُعد لسان حالها. من هنا لم يكن مستغرباً أن يكون الخطاب الشعري في (العصفورية) بالفصحى. فسياق الرواية عربي، ومشكلات الشخصية عربية قومية، إنسانية أخلاقية. من هنا كان الاستخدام الشعري فصيحاً، منسجماً مع المزاج العام للشخصية الذي تحول الشعر إلى منولوجها وحوارها في سياقات متعددة من الرواية[28]. وعلى العكس من ذلك، يشكل الحضور الشعبي لشخصية أبو شلاخ في رواية (أبو شلاخ البرمائي) فضاءً محلياً، رغم تداخلاته مع البعدين العربي والدولي. غير أن البنية السيميائية للشخصية أكدت شعبيتها، واحتياجها لخطاب وصفي ومنولوجي يلتصق بحال الشخصية[29]. من هنا، تأسست فكرة الشعر الشعبي في بناء شخصية أبو شلاخ سيميائياً. فملفوظ الشخصية جزء من طبيعتها وتكوينها الإنساني والاجتماعي. وإشارة في الوقت نفسه إلى درجة الوعي والتمحور حول الذات، وتأسيس مرجعية قريبة من الفضاء الاجتماعي لموضوع الرواية.

* * *

خاتمة:

هاتان الروايتان تتجاوران وتفترقان، لكنهما تقدمان نمطاً من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربة الرواية السعودية. فهي خروج صريح على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها. فهل لها من خصوصية محلية يمكن أن نربطها بتنامي التجربة السردية في الرواية السعودية؟ سؤال يبدو صعب الإجابة، غير أنه من الضروري أن نسأل مثل هذا السؤال وخاصة أن هناك العديد من الروايات التي أصدرها القصيبي مما يؤكد أن كتابته للسرد ليست مجرد نزوة شاعر أراد أن يكتب سيرته الذاتية، بل إنه يكتب كمن يؤسس تياراً سردياً على مستوى الصياغة وعلى مستوى تناول الموضوعات. ويكفي أن نتأمل أبو شلاخ البرمائي وكيفية تناوله للطفرة النفطية من زاوية الذين أثروا واستغلوا وعاثوا في الأرض فساداً، وليس على مستوى تأثيراتها الاجتماعية كما نلاحظ في كثير من الكتابات الأخرى.

(العصفورية) و(أبو شلاخ البرمائي) عملان سرديان يحضران في كثير من سمات السرد وآلياته، ويفترقان في كيفية تمثيل لحظة البحث عن معنى، مرة بالجنون ومرة بالكذب. وهو منطق يصل بنا إلى إدراك قدرة السرد على نقض أحادية المعنى، فالجنون في (العصفورية) غيره في الواقع، والكذب في رواية (أبو شلاخ البرمائي) هو الصدق الذي يكشفه السرد ويستره الواقع. فتأسيس الروايتين على نقيض المعنى الدارج، واستخدام سيميائية الجنون والكذب بدلالات مغايرة وربطهما ببناء الشخصيتين منطقاً وسلوكاً أسهم في تحريك المعنى الثابت للجنون والكذب، وإدخالهما في سياقات سردية مغرية بنقض مركزية المعنى الثابت إلى تداولية خلاقة تسعى إلى رؤية العالم بعين متحررة من أسر المعنى الواحد. كما أن نفي المسؤولية الأخلاقية عن أبو شلاخ الذي مارس الكذب على مدار الرواية، وتأكيد انفلات العقل عن البروفسور في (العصفورية)، شاهد على ضرورة تبني رؤية غير منحازة لثابت المعنى وأحاديته، بل منحازة لتعددية المعنى من خلال وجهات نظر تؤمن بتغير المدلول تبعاً لاختلاف موقع الرؤية. لقد لعب القناع السردي، سواء في سياق الجنون أو في سياق الكذب، دوراً محورياً في بناء فضاء السرد في الروايتين بحثاً عن تمرير خطاب سردي ساخر.

بمقاربة الروايتين من خلال قناعي الكذب والجنون أمكن الوصول إلى أن تقنية

القناع وفرت غطاء خلاقاً، وحضوراً جمالياً مكن الروائي من تقديم منظور مغاير للاستخدامات اللغوية والسيميائية بوصفها بدائل سردية. فالفنون عموماً، والرواية خاصة، بيئة مناسبة لتقديم وقائع افتراضية تسوغ فيها المحظور ظاهراً، كما الكذب، أو اللامعقول، كما الجنون، لكسر التصورات المسبقة عن الإنسان وما يلازمه من قضايا تاريخية أو آنية، مما يعيد استكشاف العلاقة الجدلية بين المصرح به والمسكوت عنه. فبين السرد والواقع مسافة يعمرها الخيال الذي تتأهل فيه الأشياء والأحداث لمقاربة مشكلات الواقع التي يؤدي السرد دوراً تكثيفياً في إبرازها والاعتناء بتضخيمها ووضعها في سياقات تبدو حاسمة في إعادة فهم حركة الواقع واعتباطية المواقف المتباينة التي تتولد عنها. فاشتغالات الروائي على تعزيز سردياته بتقاطعات مع واقعه من شأنها أن تؤكد جدوى الاستخدامات الاستعارية السيميائية في بناء النصوص السردية دون الركون إلى مطابقة منطق الواقع. فالرواية التي توظف الجنون على أنه حالة مرضية لا تقدم تصوراً مختلفاً عما يقره الواقع. ويجري الأمر كذلك على الكذب بوصفه ممارسة مذمومة في الواقع، ولا ينفك عن هذا الوصف إلا بتأهيله سردياً ليخرج من حيز الواقع إلى حيز يسمح له بتأدية دور معزز للقيم، مؤكداً جدوى مغامرة الروائيين باتخاذ مسارات سردية مبتكرة لاستكشاف مشكلات الواقع المتجددة.

المراجع والهوامش

(1) فوكو، ميشال. **نظام الخطاب**. تر: محمد سبيلا. بيروت: دار التنوير، 1984م، (ص 10).

(2) القصيبي، غازي. **العصفورية**. بيروت: دار الساقي، 1996 (ص 9).

(3) مثلاً يمكن مراجعة الصفحات التالية من رواية العصفورية لمعرفة الدور الذي يؤديه الدكتور ثابت في ترشيد الحكاية (42، 43).

(4) القصيبي، غازي. **أبو شلاخ البرمائي**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م، انظر مثلاً الصفحات (97 - 117).

(5) المصدر السابق، (ص 98).

(6) المصدر السابق، (ص 98).

(7) الموسى، خليل. بنية القصيدة العربية المعاصرة. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003م، (ص 209).

(8) المرجع السابق، (ص 210).

(9) القصيبي، غازي. أبو شلاخ البرمائي (ص 20).

(10) القصيبي، غازي. العصفورية، (ص 54 - 55).

(11) المصدر السابق، (ص 198).

(12) الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق. **مجالس العلماء**. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف، 1948م، (ص 187).

(13) ابن منظور. **لسان العرب**. بيروت: دار إحياء التراث العربي (باب الخاء).

(14) السمان، محمد حيان. **خطاب الجنون في الثقافة العربية**. لندن: دار رياض الريس، 1993م، (ص 57).

(15) انظر **العصفورية**، (200 - 260).

(16) القصيبي، غازي. **أبو شلاخ البرمائي**. (ص 20).

(17) القصيبي، غازي. **العصفورية**، (ص 9).

(18) القصيبي، غازي. **أبو شلاخ البرمائي**، (ص 20).

(19) المصدر السابق، (ص 205).

(20) مثلاً انظر في رواية **العصفورية** الصفحات (44، 45، 46).

(21) انظر مثلاً في رواية **أبو شلاخ** الصفحات (19، 20، 21).

(22) كيليطو، عبد الفتاح. **الغائب: دراسة في مقامة للحريري**. الدار البيضاء: دار توبقال، 1987م، (ص 49).

(23) القصيبي، غازي. **العصفورية**، (ص 15).

(24) انظر **العصفورية**، (ص 200، 206، 207).

(25) بوعزة، محمد. **تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم**. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010 م، (ص 79).

(26) المرجع السابق، (ص 77).

(27) القصيبي، غازي. **أبو شلاخ البرمائي**. (ص 115).

(28) القصيبي، غازي. **العصفورية**. (ص 212).

(29) القصيبي، غازي. **أبو شلاخ البرمائي**. (ص 55).

الخطاب الديني في الرواية السعودية
المرأة وإشكاليات الفهم الديني

بين الدين والخطاب الديني درجات من التباين، فالدين نصوص مطلقة، أما الخطاب فهو الفهم المتغير للنصوص وفقاً لإحداثات الزمن واختلاف الأمكنة. ولأن الدين واحد، وأفهامه متعددة، ينشأ الخطاب الديني الذي تصنعه الأفهام والقناعات والاحتياجات. فما يحكم الأفراد ليس سوى الخطاب الذي تصنعه أفهام النخبة وتسوغه للعامة بدواعي الالتزام والمحافظة على الجوهر. من هنا تتباين المجتمعات في فهمها لتعاليم الدين. وتظهر الاختلافات في أمور تبدأ بالشأن اليومي لتصل إلى قضايا جوهرية، من أنظمة اللبس إلى قضايا الحكم والسياسة.

الدين قيمة مثالية في حياة المجتمعات، وهو مرجعية متعالية على الواقع، مطلق غير مقيد بشرط الزمن الخاص أو العام، غير أنه بالمعنى نفسه نصوص قابلة للتأويل والفهم في ضوء إحداثات الزمن المتجددة. أما الخطاب الديني فهو المنظور البشري للدين، وكيفية تطبيقه في حياة الناس. من هنا يظهر التباين في علاقة المجتمعات بالدين. فاختلاف الأفهام سنة كونية تحتم الاختلاف في التلقي وفي تكوين آليات التفاعل مع النص. من هنا فظاهرة خصوصية الفهم مرده وقائع الزمان وتنويعات المكان التي تفرض إنزال النص عند حاجتها. وإذا صح ما قيل عن الشافعي من تقديمه فتوى مغايرة في مصر عنها في العراق، يصبح الأمر مؤكداً، ويخرج من حالة التخمين إلى حالة اليقين. وبالتأكيد فإن اختلاف المذاهب والفرق حول النص الواحد دلالة حاسمة على تأثيرات تغير الزمان والمكان ودورهما في صناعة الفهم. فالخطاب هو الفهم البشري للدين، وتحويل النص من صفته المجردة إلى صفته الفاعلة في حياة الناس.

العلاقة بين النص والخطاب علاقة معقدة. فالنص مغلق حتى يتم تأوله والعمل بنواتج التأويل التي تبدو ملزمة للجماعة. ولو لم يكن الفهم، ومن ثم التأويل هو الممارسة الحاكمة للجماعة، فما الذي يفسر درجات التباين في العمل بالنص نفسه؟ ويمكن الاستشهاد بآية الحجاب، لندرك أن الحكم هو الفهم لا النص ذاته. من هنا، يتشكل الخطاب من تباين الأفهام وتعددها وتبدلها وفقاً لإحداثات الزمن واختلاف الأمكنة.

ولقراءة الخطاب الديني في صورة واقعية لا فلسفية مجردة، يمكن مقاربته من خلال الرواية. والرواية بطبيعتها تسمح بتقديم التمثيلات السردية التي تكشف تباين الخطاب تبعاً لتباين الأفهام خارج الرواية في توظيفات الدين. وهذا التباين متغير دائماً لأنه ناتج عن حركة الفهم المرتبطة بالواقع. فما نقبله من فهم اليوم، قد نتحفظ عليه غداً، والعكس يصح لأن الأمر يرتبط باشتغال النص الديني في بيئة تسمح له بالتمدد والانكماش وفقاً لمعطيات مختلفة ظرفية في الغالب.

وللتأكيد على فرضية التباين في فهم الدين، ومن ثم تشكل الخطاب الديني بطريقة مختلفة يمكن اختيار ثلاث روايات يظهر فيها الخطاب مختلفاً. والاختيار ليس عشوائياً، بل موجهاً لعدم التكرار، ولتأكيد سلطة الخطاب على أصل النص الديني. وعليه، سنقرأ رواية (في وجدان القرية) لعبد الرحمن العشماوي، ورواية (فسوق) لعبده خال، ورواية (آدم.. يا سيدي) لأمل شطا، كلها روايات سعودية تختلف في مستواها الفني، لكنها تهتم بدرجات مختلفة بتقديم صورة من صور حركة الخطاب الديني في المجتمع. وبتحليل كل رواية على حدة، ثم مقاربة هذا التحليل سنقف على مضمرات النص الروائي تجاه تقديم تصور للعلاقة بين الدين والمجتمع. وهي علاقة ناتجة عن فهم حاكمية النص على المجتمع، ومدى قابلية المجتمع للتعايش مع فرضيات الفهم التي ينتجها خطاب النخبة الديني.

رواية (في وجدان القرية):

كاتبها شاعر في الأصل، ملتزم بمظاهر الخطاب الديني سواء في شعره أو في نشاطه الدعوي في برامجه أو كتاباته ومنها هذه الرواية. وهي رواية ضعيفة من

حيث القيمة الفنية، كلاسيكية من حيث بنائها الفني، رومانسية من حيث نزعتها في تصوير المجتمع. غير أنها تتوفر على خطاب ديني محافظ، من حيث تقديمها لمجتمع بدائي يحتاج إلى إعادة صياغة دينية وفقاً للدين الصحيح كما يتصوره الخطاب الديني.

الشخصية الرئيسة (محمد علي) شاب أمّي، لكنه ورع يتحرى الفضيلة في كل أفعاله وأقواله، رغم عدم قدرته على ترجمة سلوكه ضمن مقول ديني، بل بالفطرة يتحرك. وهي إشارة من الكاتب أن الفطر سليمة، لكنها ساذجة ينقصها الوعي بالدين. من هنا تبدأ الرواية في صياغة محمد علي، فتأخذه إلى ملاحقة الوعاظ في قريته، ثم السفر إلى مكة لمزيد من الوعي الديني. فالدين بالنسبة للخطاب هو فعل مؤثر في الجماعة لا في الشخصية فحسب. من هنا تنشأ معادلة القول بالفرد المنتمي وفقاً لمفهوم الخطاب الذي يحكم المجتمع. فهو خطاب في ظاهره بنّاء، لكنه في حقيقته منحاز لفهم معين للنص الديني. ولعل أهم ما يحمله الخطاب هو عدم الإقرار بالأفعال إذا خرجت عن منظومة الفهم مهما كانت صحيحة. فليس المطلوب الاجتهاد، طالما أن الفهم الفوقي أصبح متحققاً.

تقوم الرواية على فرضية التقابل بين ظاهرتين، ظاهرة مجتمع بسيط، وآخر مركب. المجتمع البسيط تلقائي في حركته، فطري في تصوراته، متعايش مع تركيبة من التقاليد المتوارثة من الدين والأعراف والتقاليد، أما المجتمع المركب، فهو مجتمع تنشده النخبة المتدينة، وتسوق الناس إليه بحرص ودأب، في محاولة لاجتثاث تلقائية المجتمع. خطاب النخبة المتدينة لا يسعى إلى تصحيح ما يراه مخالفاً، بل يسعى لحمل الناس على الإنكار والتخلي عن منظومة التقاليد دفعة واحدة. فهو خطاب اجتثاثي لا إصلاحي في نهاية المطاف.

مثّل المجتمع البسيط (محمد علي) رجل أمّي، يؤذن للناس ويقوم على رعاية أسرته وفلاحة أرضه مثل كل رجال القرية. اختارت الرواية أن تدفع بمحمد علي إلى منطقة ينكر فيها الكثير من تصرفات جماعته، فدون وعي منه ينكر الذهاب إلى الأطباء الشعبيين دون أن يكون له وعي ديني مقنع، وينكر عادات الزواج، وعادات الاقتصاص، وغيرها. وإذ تلجأ الرواية إلى بناء هذه الشخصية، فذلك بمثابة مقدمة لتقديم خطاب

الرواية الذي يتبنى فرضية أن فطرة المجتمع السليمة لا تكفي، بل لا بد من حمل الناس على فهم واحد صريح، وهو الخروج من المجتمع البسيط إلى المركب القائم على تقديم منظومة القيم الدينية كما تفهما النخبة الدينية حتى لو كانت في تنافر مع واقع الناس وحياتهم الاجتماعية.

أما المجتمع المركب فقد مثله الشيخ صالح، وهو في التسعين من عمره، فقيه وواعظ يلقي دروسه في الحرم المكي، ويستقطب أتباعه بلينه وظرفه ومراعاته لمختلف الأفهام. وبهذا النوع من الشخصيات تقترح الرواية سماحة هذا الخطاب وأنه خطاب يقدم وعظه ووصاياه للناس بدافع الرحمة بهم، فالشيخ صالح يذهب إلى تجمعات الناس سواء في مكة أو في المناطق الجنوبية التي اختارت الرواية أن تقدمها، مثل الباحة وبلجرشي. فتصور الرواية قناعة الشيخ ورضاه بهذه الرحلة، ورغبته في تغيير مفاهيم الناس وتصحيحها، وبناء مجتمع مختلف يقوم على تصور مختلف يستمد مرجعيته من فهم النخبة الدينية.

وإذ تقدم الرواية هذا الخطاب الذي يبدو في ظاهره عاكساً لنزاهة النخبة الدينية، وساعياً لاحتواء المجتمعات وإنقاذها من ضلالها، فإن مضمرات الخطاب في هذه الرواية تفضح هذا التخفي الذي لم تشأ الرواية أن تقدمه أصلاً عطفاً على الجهد المثالي في تنميق هذه الشخصية الدينية، شخصية الشيخ صالح. في نهاية الرواية وقد نجح الشيخ صالح في إخراج المجتمع من ضلاله كما تصور الرواية، لا بد من المكافأة وهي المزاوجة بين المجتمعين؛ البسيط والمركب من خلال زواج الشيخ صالح الرجل التسعيني بابنة محمد علي وهي في الثالثة عشرة من عمرها، وتصور الرواية محمد علي قابلاً بهذا التفضل من الشيخ بالقرب أكثر منه. إن فكرة الزواج تبدو ثمناً مادياً باهظاً يدفعه المجتمع البسيط في انقياده وتسليمه للنخبة الدينية التي تقدم نفسها باحثة عن مصالحه. فالمجتمع البسيط مطية للتمكن من الهيمنة على أفهام الناس، وعليه امتلاك مفاتيح التوجيه. ففكرة الزواج، رمزياً ملائمة لفكرة الاستعلاء على المجتمع البسيط. وهو خطاب لم تكن الرواية من خلال منطقها تسعى أن توحي به، غير أن وقوعه في آخر الرواية بوصفه ثمرة لجهود الشيخ، وعرفاناً من محمد

علي، وقبولاً بالشيخ الجليل رغم فوراق السن يؤكد تصور الرواية لنقاء النخبة الدينية وأفضليتها على من سواها.

رواية (فسوق):

رواية (فسوق) لعبده خال تأتي على النقض من رواية (في وجدان القرية)، فخطابها معاكس بالمطلق، خطاب ضد مأسسة الدين، بل ضد تسييسه. فهو خطاب يقاوم ذوبان الفرد في سياق المؤسسة الدينية.

يتمحور خطاب رواية فسوق حول المرأة بوصفها نقطة تجاذب بين مجتمع المؤسسة الدينية وعموم المجتمع. وإذ تختار الرواية المرأة، فإن قضاياها تبدو الأكثر تمثيلاً للاختلافات في المجتمع. ورغم الصخب حولها فقد نجحت الرواية في تأكيد رمزية غيابها. الحدث الرئيس هو اختفاء جليلة من قبرها، فقد دفنت بليل، لتختفي من قبرها صباحاً. وبين الدفن والاختفاء يتأكد الغياب، وهو تغييب متعمد للمرأة عن الفعل الاجتماعي، وذلك بتفسيرات دينية مختلفة بررت الغياب.

مثّل غياب جليلة الغياب الفعلي للمرأة في سياقها الاجتماعي، فرغم أن الرواية عن جليلة التي ماتت واختفت من قبرها، فقد حرصت الرواية على تغييب صوتها في الرواية. ومع أن الرواية بنيت على تقنية رواية وجهات النظر، فلم نقرأ وجهة نظر جليلة تحت مبرر موتها، والخطاب يغيبها لدلالة حرمانها من الحضور الفعلي في الفعل الاجتماعي. إن قسوة الظرف الاجتماعي الذي حرمها حبيبها، وهيمنة خطاب المؤسسة الدينية الذي يحكم توجهات الأفراد بدافع المحافظة على الأخلاق العامة، أدى إلى محنة جليلة. غير أن محنتها الكبرى تبدأ قبل الغياب الفني في الرواية، فمحنتها تبدأ من كونها امرأة في مجتمع تحكمه التقاليد التي تتضافر مع سياق التصور الديني لحركة المجتمع. ويبدو موضوع اختفاء جليلة حضوراً أكبر لمشكلتها التي تعد تمرداً على كيان المؤسسة الدينية التي بدت صارمة في قدرتها على العزل والمراقبة والمتابعة.

تطرح الرواية سؤال المسؤولية الاجتماعية والدينية عن اختفاء جليلة. ويصل السؤال إلى حد استجواب المؤسسة الدينية أو ما يمثلها (هيئة الأمر بالمعروف والنهي

عن المنكر). ويصل الاستجواب إلى حد التصادم، حيث يصر خطاب الرواية على مسؤولية النخبة الدينية في اختفاء جليلة، بينما تنفي المؤسسة أي مسؤولية تذكر. وبين النفي والتأكيد تتضح معالم مأساة المرأة. فاختفاء جليلة هو اختفاء أخلاقي لا يمكن استعادته إلا بحضور المرأة. غير أن نهاية الرواية تصعد خطابها تأكيداً على أن المأساة أكبر من الغياب، إذ يبدو الغياب أكثر ألماً في ظل اكتشاف فرضية انتهاك الجسد الغائب. فجليلة رغم غيابها بموتها المادي والمعنوي تنتهك كرامتها. فشفيق حفار القبور يستأثر بجسدها الميت بشبقية تفضح العلاقة بين المرأة ومجتمعها. وهي العلاقة التي تنفي إنسانيتها وتبقي على صورتها المنتهكة حتى لو كانت مجرد جسد مسجى. إن شفيق ليس إلا (النحنُ) الدينية والعامة، لا فرق إلا في التبريرات المستهلكة.

تخوض رواية فسوق معتركاً في تبني رؤية معاكسة للخطاب الديني السائد في المجتمع فيما يتعلق بالمرأة. فمنذ البدء تؤكد الرواية على مسؤولية المؤسسة الدينية في تبني ظاهرة غياب المرأة. وإذ تنجح الرواية في رسم صورة روائية أقرب إلى البحث البوليسي عن اختفاء جليلة، فإن البحث لا يسعى إلى الوصول للغائب إلا عبر فضح آليات التغييب. وهو ما يجعل خطاب الرواية صدامياً ومباشراً في بعض مراحلها.

تنتهي الرواية ويبقى غياب جليلة لا نهائياً، مطلقاً وعبثياً في مجتمع يفتقد النمو بعيداً عن قوانين المؤسسة الدينية الاستثنائية. فالبحث الدائم ينتهي إلى التسليم بالسلطة الدينية، لكن بعد طرح الأسئلة الحادة التي تحدد المسؤولية تجاه غياب المرأة.

رواية (آدم.. يا سيدي):

رواية (آدم.. يا سيدي) لأمل شطا رواية من النوع المحايد في طرح رؤيتها. فالرواية تنطلق من منطقة الراكد الاجتماعي، فليس هناك مشكلة اجتماعية، بل حدث قدري تسيطر آثاره على الرواية. الرواية عن الزوجين حمزة وعائشة، حمزة ضابط في جهاز مكافحة المخدرات وعائشة ربة بيت تقليدية. يموت حمزة في ملاحقة تجار المخدرات لتبدأ عائشة حكايتها التي ترسم خطاب الرواية.

رضيت عائشة أن تبقى في البيت بحكم التربية الدينية والتقليد الاجتماعي الذي يشجع المرأة على لزوم بيتها، وإن عملت ففي سياق يحد من مشاركتها المباشرة مع الرجل الأجنبي. وإذ تقف عائشة في مواجهة هذه المحددات، فإنها تقبل أن تمارس دورها بعيداً عن الرجل، وأن تعمل في سياق نسائي صرف.

قدمت رواية (آدم.. يا سيدي) فرضية الإقصاء والإحلال عندما أقصت الرجل/ حمزة من حبكة الرواية معترفة له بدور شهم، لكنَّ عليه أن يعتزل الحضور، أن يتقاعد عن دوره، أن تحضر المرأة ويغيب الرجل حتى يظهر دور المرأة. لأن من أساسيات الخطاب استبعاد الثنائي، وتأكيد فرضية الإقصاء. لقد جاء موت حمزة فعلاً حاسماً ليخلو مسرح الأحداث للأم الأرملة لتنهض بدور كان يقوم به زوجها. ولعل أول صدمة واجهتها عائشة هو إقرارها أنها لم تكن تعرف العالم الذي عاشت فيه سنوات طويلة، لأن حمزة/ الرجل كان هناك دائماً يقوم بدوره. أما هي فقد ظلت قابعة في شرطها البيولوجي القائم على العطاء دون المشاركة والمبادرة. أما بعد إقصاء حمزة، فقد نجحت الأم الأرملة في تربية الأبناء، حيث كشفت خطاباً مناقضاً للرجل وهو الحوار في حل كل المعضلات التي تواجهها دون اللجوء للقهر والتسلط والاستبداد.

وإذا كانت رواية (آدم.. يا سيدي) لا تتنكر للرجل ولا تصمه بالتسلط، بل تمنحه من الصفات الكريمة ما يجعل هذا الوصف يخرج عن سياق كثير من الروايات، فإن ذلك لا يبدو مختلفاً في محصلة الخطاب العام الذي تشتغل عليه هذه الرواية وهو أنه لا وجود للمرأة في حضور الرجل، ولكي تحضر المرأة لا بد أن يغيب الرجل. إنها المفارقة بعينها. ففرضية أنهما شريكان في السلطة/ المسؤولية فرضية خارج الخطاب الذي لا يمكن أن يتسامح في دحر سلطة الهيمنة التي تتأتى للمفرد لا للمثنى.

* * *

بتأمل الخطاب في الروايات الثلاث نلحظ حضور المرأة بوصفها مادة لممارسة الخطاب لاشتغالاته المتخفية. ففي رواية (في وجدان القرية) تحضر بوصفها قرباناً لهيمنة النخبة الدينية، وفي رواية (فسوق) إدانة للمؤسسة الدينية

عن مسؤوليتها في تغييب المرأة عن الشأن الاجتماعي نتيجة لحرمانها من تحقيق ذاتها في مقابل منح الرجل مساحة الحضور الكاملة، وفي رواية (آدم.. يا سيدي) تكتشف المرأة قدرتها على الانفراد بحياتها بعيداً عن الرجل الذي تتغذى مفاهيمه من الوعي الديني العام.

العلاقة بين هؤلاء النسوة إرث ممتد من الصوت المبحوح والتشوف للخلاص، فمن يصنع الأزمة؟ إنه استغلال الدين تحت مسوغات اجتماعية تغذيها منظومة العادات والتقاليد والأعراف التي تضع المرأة في الأدنى. وهي دونية تبرر بالمحافظة على المرأة وحمايتها، بينما التجربة الواقعية تنتج خطاباً مناقضاً للمصرح به. فالمرأة تابع مقلق يحتاج للسيطرة والتقييد بمنظومة متنوعة من المحددات الدينية والاجتماعية.

هل كانت هذه الروايات واعية بفحوى خطابها؟ إذا كانت رواية (فسوق) تصوغ خطابها تأكيداً على مسؤولية النخبة الدينية في تشكيل خطاب ينتقص من المرأة، وذلك وفقاً لوعي كاتبها ومواقفه المسبقة خارج النص، فإن رواية (في وجدان القرية) تحتفي بالنخبة الدينية وترى أن موقفها حاسم في تغيير سلوك المجتمع الذي يصل معه الأمر إلى حد الإذعان، وفي السياق ذاته تقدم رواية (آدم.. يا سيدي) معنى الخلاص الرمزي من الهيمنة الذكورية التي ينتجها خطاب يستعين بالموقف الديني من المرأة.

إذا كان الخطاب في رواية (في وجدان القرية) يختلف عنه بالضرورة في رواية (فسوق)، من حيث تشكيل الموقف، ومن حيث اختلاف الرؤية. فمن خطاب خفي يتبين تحيزه للنخبة الدينية، إلى خطاب صريح في رواية فسوق، يحدد الموقف، ويدين النخبة الدينية بوصفها مسؤولة عن فرض فهم محدد، فإن خطاب (آدم.. يا سيدي) خطاب مخادع لا يواجه ولا ينحاز، بل يكشف الآثار المترتبة على هيمنة مفاهيم النخبة الدينية التي دخلت في أدق تفاصيل الحياة الاجتماعية، فشكلت مرجعية لا يمكن تجاهلها أو الخلاص من تأثيراتها.

هذه الروايات الثلاث تمثل رمزية التعبير عن الآثار التي يحدثها حمل المجتمع على فهم أوحد للدين مما ينعكس على تطبيقات هذا الفهم في سياق الحياة الاجتماعية.

إن الموقف من الخطاب الديني كما عكسته هذه الروايات يتشكل بالقبول والمسايرة، وهو قبول أشبه بالإذعان، ومسايرة مجاراة للأمر الواقع، ويمكن أن يتشكل الخطاب من خلال لغة الرفض وأصوات الاحتجاج بوصفه وسيلة لكشف إشكاليات الخطاب، ويمكن أن ينحو الموقف من الخطاب الديني إلى الموقف عند الرجل بوصفه المستفيد من الخطاب الديني الذي يبرر مقولات غياب المرأة ضمن ذرائعية وجوب تحقيق القوامة الذكورية في المجتمع.

خطاب العنصرية في الرواية السعودية
مقاربة أولية

الربط بين الرواية والخطاب العنصري ربط يأتي في سياق العلاقة الجدلية بين الرواية والمجتمع. فالرواية هي العين الناقدة والنافذة في طبقات المجتمع، وليست مجرد نص للتوثيق والتأريخ. من هنا تتعقب الرواية الظواهر ذات النزعات الإشكالية لمساءلة بواعثها ومكوناتها. من بين هذه النزعات التي تطفو على سطح المجتمع، التمييز العنصري بين فئات المجتمع. غير أن العنصرية خطاب عام، قبل أن يكون خطاباً خاصاً، فهي خطاب تمتد جذوره إلى بدء أزمة الإنسان مع التصنيف العرقي، هي خطاب عام في الثقافات الإنسانية يقف ضد وحدة الإنسان وفكرة الأصل الواحد.

لقد تبنى الإسلام خطاباً مضاداً للعنصرية، بناه على مبدأ التقوى والقرب من الدين والأخوة في الإسلام، ﴿ إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُواْ بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ ﴾[1]. مع ذلك، فإن الكثير من الأدبيات تشي بأن سلطة الخطاب العنصري كانت أقوى وأبلغ في التمكن من حيثيات الحياة الاجتماعية للمجتمع العربي منذ فجر الإسلام.

ولم يكن للمجتمعات العربية القدرة على الفكاك من الإرث العنصري الذي خلفته القبلية العربية قبل الإسلام، فنما وتطور وتنوع في مجالات السياسية واتسعت الهوة بين المجتمعات، وأصبح التصنيف العرقي أساسَ الحياة العامة في الشؤون الخاصة والعامة. وقد انحدر هذا الإرث دون استئذان من سلطة الدين، بل لقد اُستخدم الدين أحياناً في تهيئة المناخات، وتبرير المواقف ليتم شرعنة العنصرية بالكامل. ومن ينظر في سلسلة الأحاديث الضعيفة في مسألة الزواج مثل الحديث المروي عن الرسول صلى الله عليه وسلم: «تخيروا لنطفكم وانكحوا الأكفاء وأنكحوا إليهم»[2]، وحديث «تزوجوا في الحجر الصالح ؛ فإن العرق دساس»[3]، يدرك المنحى العنصري في تبرير

التحيز والتمييز بما يتنافى ظاهراً وباطناً مع مبدأ الإسلام في العدالة والمساواة على أساس التقوى[4]. وهو ما تفطن له الشيخ الألباني في تبرير هذه الأحاديث، رغم تأكيده ضعفها، أن شرط الكفاءة التي يحتج بها، هي كفاءة التقوى لا كفاءة النسب.

وقد أدركت المجتمعات الحديثة، ذات المنحى المدني، خطر العنصرية فسنت قوانين محاربة العنصرية بوصفها إقصاء للحقوق وانتهاكاً للآدمية البشر. فظهرت مدونة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان تنص على رفض التمييز بكل أشكاله، سواء بسبب المعتقد أو الفكر واللون، والعرق، وما إلى ذلك[5]. ورغم كل هذه الجهود كانت العنصرية من أكثر الممارسات تحكما في مصير الجماعات البشرية. هل ذلك للخوف من الآخر؟ أم البحث عن سلطة للاستقواء بالجماعة في موجهة الآخرين؟

ولعل من المناسب هنا أن نطرح سؤال الانتماء، ومدى صلته بالخطاب العنصري. فهل هناك تعارض بين أن ننتمي وأن نتعصب؟ واضح أن الانتماء حتمية تاريخية بفعل الموروثات التاريخية والدينية واللغوية والعرقية، فهذه الفروق خارجة عن إرادة الإنسان، غير أن العنصرية هي السلوك الذي يحدده الإنسان تجاه الآخر. فالوعي بالانتماء لا يعني إذلال الآخر وإبقاءه خارج فضاء الإنسانية. فإذا كان الانتماء حتمي، فإن العنصرية اختيار يمكن تجنبه مع توفر الإرادة الحضارية والتاريخية.

ما تقدم يخص خطاب العنصرية في فضائها الكوني، غير أن هناك أنماطاً أخرى من العنصرية تظهر داخل الانتماء الواحد، وهي أكثر قبحاً من تلك العالمية التي قد تبررها فوارق الدين واللغة والإحباطات التاريخية. ففي كل مجتمع عربي رغم موحدات الدين واللغة، فوارق اجتماعية وتصنيفات عنصرية، تمس النواحي المذهبية والقلبية والعرقية. والمجتمع في المملكة العربية السعودية جزء من كل يمارس عنصرية بغيضة تبدو منسجمة مع الأعراف المتواضع عليها اجتماعياً. وتظهر بشكل صارخ أثناء المصاهرة. فالخطوط الحمراء تتحدد معالمها منذ البدء، وكل يعرف مداه، وممكنات حركته. إن خطاب القبيلة يسود حتى على النخب التي تدين العنصرية، لكنها تسلم بها ضمناً، مراعاة للسائد العام، رغم تقنعها بخطاب ليبرالي زائف.

لقد وجدت الرواية السعودية في العنصرية مادة مغرية بالتناول، غير أن معظمها اتخذ

من ثيمة الزواج مدخلاً ملائماً لتناول معضلات العنصرية. ومثلما تباينت الروايات في التناول، تباينت في موقفها من المشكلة. وفي ما يلي، عرض ومناقشة لبعض الروايات التي لامست ثيمة العنصرية بوصفها ممارسة اجتماعية ترد في بعض الروايات عرضاً، وفي بعضها بوصفها ثيمة أساسية.

* * *

العنصرية في سياقات السرد:

التعبير عن العنصرية سردياً يستعيد تمثيل الوقائع الاجتماعية لكشف إشكالاتها من داخل البنية الاجتماعية. فالسرديات عموماً، والرواية خاصة، تصوغ خطابها على إمكانات موجودة، وفواعل اجتماعية حية، فلا افتراض ولا مبالغة، وما يتبقى للرواية هو ترتيب السياقات، وتأكيد سلطة الخطاب واستلاب الشخصيات أو فاجعة العنصرية.

يتمثل التمييز العنصري في سياق أكبر وهو الموقف من الآخر بكل مستوياته. غير أن أبرز ملامح هذا الخطاب تظهر في تمثيلات سردية تتخذ من الزواج كشفاً للاختلاف، وتأكيداً لرفض التلاقي. والرواية تتخذ من الزواج رمزاً لاختبار قسوة التمييز العنصري بين أبناء المجتمع الواحد، ديناً ولغة، وانتماءً، كما تتخذ الرواية من الزواج رمزاً لاختبار إشكاليات التلاقي بين الشعوب والمجتمعات الأخرى، أو ما يمكن أن يدور في فلك السياق الحضاري.

ولا تفرق الرواية بين الرجل والمرأة في الوقوع تحت طائلة التمييز العنصري. فقد نجحت الرواية في التنويع في تقديم أشكال الخطاب المختلفة. فأظهرت تحيز المجتمع ضد الفرد. فالمجتمع، سواء في شكله القبلي أو العشائري أو العائلي، أو الطائفي أو المذهبي، هو الذي يمارس التمييز بسلطة الأعراف والتقاليد والمعتقدات التي لا تخلو من تحيز مطلق ضد الفرد. كما أن الفرد الذي يخرج عن هذه الأنساق يخرج بوصفه متمرداً، لا صاحب رأي مستقل. من هنا يستوجب الأمر مقاطعته وحرمانه من حقوق الجماعة. ففي رواية (أنثى تشطر القبيلة) لإبراهيم شحبي. يواجه شاهر والد تغريد، الذي قرر أن يزوجها لفرد من خارج القبيلة، الإقصاء ومقاطعة القبلية[6]. ولا

تسأل القبيلة عن هذا التصرف، إنه العرف العنصري الذي يشكل تحدياً للجميع. لقد اختبرت الرواية فكرة تمرد تغريد، وهي المرأة المحكومة بقيود كثيرة، ونجحت الرواية في تسجيل موقف إيجابي تجاه قدرة المرأة على الفعل رغم ظروف الإقصاء والتهميش التي تعرضت لها أسرتها. كما ألمحت الرواية إلى موقف مولود، زوج تغريد، وتمسكه بتغريد رغم كل الصعوبات. فقد بالغت الرواية في تجسيد حالة الاضطهاد التي عانى منها مولود في قريته، وهي إشارة إلى توحد المصيرين بين رجل وامرأة من فضائين مختلفين دلالة على أن تجذر التمييز العنصري هو خطاب متوحش وبغيض يسري في أوصال المجتمع بلا هوادة. ويحسب لهذه الرواية مغامرة التمرد التي واجه بها مولود وتغريد موجة التمييز والإقصاء. ولعل في اختيار الأسماء ما يدل على فكرة استشراف بعيدة، فمولود يدل على بعث روح مقاومة للتمييز البغيض، وتغريد القادرة على أن تبوح بشكواها دون أن تفقد أنوثتها، ففي التغريد أناقة البوح التي تحفظ للمرأة كيانها وإنسانيتها.

وتطرح رواية (بنات الرياض) لرجاء الصانع فرضية ضعف الرجل أمام التمييز. ففيصل الذي وقع في حب ميشيل أو مشاعل، يفشل في إقناع أمه بالزواج من ميشيل. إن مشكلة فيصل تبدو مزدوجة. فالرفض لم يكن من ذي سلطة ذكورية، بل من امرأة هي ذاتها تعاني من التمييز والإقصاء. أمه، بطريقة تبدو ساخرة، تلعب دور حارس الأعراف القبلية. فقد استنكرت عائلة ميشيل، ولم تجد لعائلتها (العبد الرحمن) أي نسب بين عائلات الرياض الكبرى. فيصل تقهره امرأة، وتحرمه من امرأة، بدوافع قبلية ترفع وتخفض في مراتب الأشخاص[7].

ومن يتأمل رواية بنات الرياض من هذه الزاوية ربما يلحظ أنها، بخطابها النسوي، صرخة في وجه الرجل المؤسسة، سواء القبلية أو المذهبية أو المناطقية. فبطلاتها الأربع عانين بطرق مختلفة من الرجل. وتحددت مصائرهن بناء على مواقف مسبقة يتحكم فيها الموقف من الآخر بجلاء.

وفي رواية (القارورة) ليوسف المحيميد يتصعد الموقف العنصري بشكل أكثر بشاعة ولا إنسانية. ففي عمق الأزمة الأخلاقية التي تواجهها فاطمة يناقش المحيميد أزمة التمييز العنصري، مؤكداً بانحياز مطلق فكرة استحالة اجتثاث هذا السلوك البغيض

من ثقافة المجتمع. فعندما تتعرف فاطمة إلى من اغتصبها تبحث عن خلاصها، راجية أن يتزوجها. وهذا الموقف يحمل إذلالاً للمرأة، حين تطلب من مجرمها أن يعيد إليها شرعية وجودها بالزواج منها ولو لأسبوع واحد فقط. ويبدو هذا الموقف، الذي تشترك فيه الجهات المسؤولة مع فاطمة منعاً للفضيحة، إنسانياً، رغم المفارقة الصارخة. غير أن المفاجأة أن المغتصب يستنكف من الارتباط بها لا لشيء إلا لأنها من منطقة أخرى غير منطقته، حيث يقول: «ما بقى إلا أتزوج حساوية»[8]. هذه النظرة الدونية يقابلها تساهل في العقاب، حيث يحكم عليه بالسجن أربعة أشهر فقط في إشارة صارخة إلى غياب الردع الحقيقي لهذا النوع من الجرائم، بل إن عقاب فاطمة كان أقسى، حيث صدر الحكم بتغريبها سنة كاملة، خفف إلى تسعة أشهر نظراً «لأخلاقها وسلوكها الحسن». ألا تتحمل المؤسسة الدينية والسياسية جزءاً من المسؤولية في شيوع هذا الخطاب، وفي تمادي بعض الأفراد في هذا السلوك.

إن مأساة فاطمة في رواية (القارورة) جزء من مشكلة بطلة الرواية منيرة الساهي التي عاشت خدعة كبرى، مأساتها الخلفية عنصرية أخيها الرائد صالح الساهي تجاه حسن العاصي الجندي تحت إمرة الساهي. فإذا كانت العسكرية تخضع أفرادها لتراتبية صارمة، فإنه لا ينبغي أن تصل إلى منطقة الإذلال. فعندما يطلب الساهي من العاصي أن يمسح حذاءه، فإن ذلك يعنى هدر الكرامة وتجاوز اشتراطات الوظيفة. من هذه الخلفية البعيدة يأتي انتقام العاصي بشعاً ولا إنسانياً، حيث ينتحل شخصية تضعه في رتبة رائد أسوة برتبة الساهي، التي تهيئ له خداع منيرة الساهي. هذا الانتحال ظاهره الانتقام من صالح الساهي، وباطنه الخلاص من منزلته الدنيا بمصاهرة عائلة الساهي. وكما كانت فاطمة ضحية رجل عنصري، ها هي منيرة المثقفة تقع في الشرك ذاته في لعبة عنصرية تناضل في مقالاتها لمحاربتها.

وفي رواية (ستر) لرجاء عالم إشارات متعددة ومختلفة في الموقف من الآخر. غير أن ما يعنينا في هذا السياق، هو الموقف من الآخر المحلي. ففي إشارة تهكمية دالة على الرفض المقنع، تضع الراوية زواج فهد ابن الشيوخ من طفول الجداوية موضوع التساؤل[9]. فرغم قبول الزواج ومباركته من قبل الشيخ بندر والد فهد، فإنه موقف أقرب للتفضل بالمباركة أكثر من كونه قناعة خالصة. وقد أكد ذلك رفضه المشاركة في حفل

الزواج، وانتظار طفول لتمثل بين يديه في قصره. كما أن إشارة بنات عمومة فهد تؤكد النظرة الدونية لطفول سواء بدافع الغيرة أم بدافع الشعور بعلو المنزلة.

ولعل رواية (أبو شلاخ البرمائي) لغازي القصيبي، وهي رواية ساخرة بطبيعتها، سمت الأشياء بأسمائها. فالتقابلات التي تنهض عليها العنصرية لخصتها في أوصاف دائمة التداول في السياق الاجتماعي المحلي. فالقبلي يقابله الخضيري، والسني يقابله الشيعي، والنجدي يقابله الحجازي. هذه البنية الثقافية الراسخة بمدلولاتها الاجتماعية والمذهبية تغذي شعور العداء المتأصل بين الجماعات رغم قواسم الانتماء الوطني الواحد.

في واحدة من أبلغ المداخلات المشهدية السردية يتقدم أبو شلاخ البرمائي لخطبة الفتاة التي يحبها، وضحا. ووفقاً لثقافة التمييز يتم رفضه دون مراعاة لأي مشاعر يمكن أن تكون حاضرة في علاقة الطرفين. فالأهلية القبلية شرط مقدم على ما سواه. لقد اختبرت الرواية باستقصاء دقيق إشكالية المرجعية القبلية، والتعلق بالأنساب. وبسخرية حارقة يتعمد أبو شلاخ أن يختم نسبه الطويل بابن خضير. عندها يصرخ والد وضحا: «خضيري وجاي تخطب بنتي،... قم ما أنت من مواخيذنا»[10]. وتعمد الرواية إلى المواجهة وتصعيد الموقف. فإذا كان أبو شلاخ يفتقد النسب العالي، فلماذا لا يشتري شجرة عائلية ترتقي به إلى حيث يحظى بالقبول الاجتماعي. هنا تترك الرواية بصمتها على الآثار الاجتماعية للإقصاء. فالخداع والتزوير مخرج من فوضى التصنيف العنصري. فبقدر التعصب يولد ما يوازيه من التدليس والتقنع بمظاهر وشكليات تقود المجتمع إلى التشرذم والتفتت والتفرق.

لقد ألحت الرواية، عبر سخرية بليغة، على تكرار أزمة الانتساب الذي يلغي ويقصي الآخرين، ويؤكد التشرذم، ويدعو للانعزال. ففي مناسبة أخرى يستحضر أبو شلاخ مصطلح خضيري، رغم أن الحديث كان عن التمر من نوع «خِضري»، حيث يتساءل بوضوح يذكر بمأساة التصنيف العنصري، يقول: «يا الربع ذبحتونا بسالفة خضيري وقبيلي، ألحين حتى التمر فيه خضيري بعد»[11].

ولعل ما يميز رواية (أبو شلاخ البرمائي) هو مباشرة طرحها للقضية، لكن دون

تشنج أو خطابية فجة. فقد كانت السخرية والابتسام أداة المعالجة، عبر شخصية بنيت سردياً لتحمل دلالات تنم عن كشف المسكوت عنه. فأبو شلاخ يدعي الكذب، في حين أنه يقول الحقيقة وفق خطاب سردي يحتمل إعادة تمثيل التجارب الاجتماعية.

وتصل رواية (جاهلية) لليلى الجهني إلى ذروة التعبير عن أزمة التمييز العنصري ومن زاوية غير مسبوقة من قبل. منذ البدء تحدد الرواية موقفها. فالعنوان دلالة على التخلف وإرث ما قبل الإسلام. اختبرت الرواية إشكالية التمييز على أساس اللون؛ الأسود في مقابل الأبيض. ورغم معرفة النتائج سلفاً، فإن الأهم هو الأزمة الإنسانية التي تمس فردين يؤمنان بالحب، ولا يستطيعان هدم العوازل الاجتماعية الصلبة. تقف الفتاة، لين، بلونها الأبيض، متسائلة «هل أخطأت عندما أحببت رجلاً أسود»[12].

صراع اللونين، الأبيض والأسود، صراع له عمق اجتماعي بعيد المدى، أكثر قدرة على قهر الإنسان، وحبه ورغباته. إن التمييز اللوني ثقافة قاتلة، لا تؤمن بالتداخل النوعي. فإقدام الرواية على طرح مشكلة اللون هو التذكير فقط بمأساة راح ضحيتها مالك ببشرته السوداء لأنه تجرأ، فأحب لين البيضاء، بل وتقدم لخطبتها. إن مشكلة الحب تكمن في عماه عن رؤية المتاريس الاجتماعية التي أودت بحياة مالك على يد هاشم، أخو لين. فمجرد أن يحب رجل أسود امرأة بيضاء هو تعد على عرف راسخ عقابه القتل.

لقد أظهرت الرواية نوعين من الرفض، رفض مسالم، ورفض عنيف. فالأب رفض لاعتبارات القبيلة والحسب والنسب. أما ابنه هاشم فقد مارس الإقصاء الجسدي. هل كانت الرواية تشير إلى تصرف فردي من هاشم أم ثقافة تبالغ بالرفض إلى حد الإقصاء والنفي من الحياة؟ إن موت مالك[13] رمز لبقاء التمييز اللوني قائماً ومنفصلاً عما سواه. ولعل ما تجدر الإشارة إليه هو موقف هاشم الذي قد يرمز إلى تصاعد وتيرة التزمت الاجتماعي وظهور نزاعات التمييز العنصري بين الأجيال الشابة. وهي رؤية تكشف خللاً في التربية الدينية والتعليمة التي لم تستطع إلا أن تعلم الكراهية ورفض الآخر.

* * *

هذه مقاربة أولية لقضية ذات حساسية اجتماعية كبيرة، استقصتها الرواية بوعي مجبول على الرفض، بعضه مسبق التكوين، وبعضه منبثق بوعي روائي من داخل نسيج الرواية كما في روايتي (القارورة) و(أبو شلاخ البرمائي). لقد كانت الرواية من أجرأ الخطابات في مناهضة أشكال التمييز والتصنيفات القبلية والمذهبية المختلفة، وهذا دور تنويري يذكر للرواية دون غيرها من الوسائل الأخرى في ظل تراجع القصة القصيرة وانصراف الشعر لذاتيته، والإعلام بقضاياه الدعائية والنفعية.

ورغم اختلاف الرواية في تقديم إشكالية التصنيف العنصري، محل الدراسة، فإنها في تناولها للقضية تتفق في الرفض. فرواية (القارورة) وأنثى تشطر القبيلة تصل بالإشكالية إلى درجة المأساة الإنسانية، الإذلال الأخلاقي بالنسبة لفاطمة في القارورة، والتشرد والحرمان من الحقوق في حالة تغريد ومولود في أنثى تشطر القبيلة. وفي بنات الرياض وستر يدرج الموضوع بوصفه جزءاً من أزمة الشخوص الإنسانية في مجتمع يكرس هيمنة الخطاب الجماعي على الفردي. وفي رواية (أبو شلاخ البرمائي) تتحدد معالم الخطاب بوضوح المصطلح، لكن بدرجة ساخرة تخلو من أي خطاب شعاراتي، بل يأتي هذا الموقف ضمن أزمة أبو شلاخ مع مجتمعه، حيث يظهر مزدوج الشخصية يعاني من المبالغة والكذب من أجل كشف حقيقة اجتماعية مغيبة. من هنا تنجح الرواية في استثمار أزمته لتمرير الكثير من الخطابات الانتقادية ضد الكثير من المسلمات الاجتماعية.

هذه بعض الروايات التي لامست أزمة الخطاب التصنيفي، تؤكد دور الفن في استقراء كافة الخطابات، من أجل خلق فضاء غير معهود للحديث عما تواطأ المجتمع على ممارسته بطرق حدت من التقارب الإنساني، ولا أقول النفعي، بين أبناء المجتمع الواحد.

المراجع والهوامش

(1) سورة الحجرات، الآية (10).

(2) **تخريج الكشاف** – الصفحة أو الرقم: 1/ 273

(3) الألباني، **سلسلة الأحاديث الضعيفة**، رقم الحديث (730).

(4) هناك الكثير من الأحاديث، الموضوعة والضعيفة، التي رويت بألفاظ مختلفة، تحمل المعنى نفسه، مثل: (النساء لعب فتخيروا، رقم الحديث 461)، (تخيروا لنطفكم ، وانكحوا في الأكفاء، وإياكم والزنج فإنه خلق مشوه، رقم الحديث 730) الألباني، **سلسلة الأحاديث الضعيفة**، وحديث «تخيروا لنطفكم واجتنبوا السواد فإنه لون مشوه»، الراوي: عمر بن الخطاب - خلاصة الدرجة: منكر - المحدث: الذهبي - المصدر: تلخيص العلل المتناهية – الصفحة أو الرقم: 204.

(5) نص المادة الثانية من «الإعلان العالمي لحقوق الإنسان»: (لكل إنسان حق التمتع بكافة الحقوق والحريات الواردة في هذا الإعلان، دون أي تمييز، كالتمييز بسبب العنصر أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الرأي السياسي أو أي رأي آخر، أو الأصل الوطني أو الاجتماعي أو الثروة أو الميلاد أو أي وضع آخر، دون أي تفرقة بين الرجال والنساء. وفضلا عما تقدم فلن يكون هناك أي تمييز أساسه الوضع السياسي أو القانوني أو الدولي لبلد أو البقعة التي ينتمي إليها الفرد سواء كان هذا البلد أو تلك البقعة مستقلاً أو تحت الوصاية أو غير متمتع بالحكم الذاتي أو كانت سيادته خاضعة لأي قيد من القيود).

(6) شحبي، إبراهيم. **أنثى تشطر القبيلة**. الرياض: نادي القصة السعودي، 2002م، (ص 20 – 21).

(7) الصانع، رجاء. **بنات الرياض**. ط4. بيروت: دار الساقي، 2006م، (ص 110 – 113).

(8) المحيميد، يوسف. **القارورة**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2004م، (ص 126).

(9) عالم، رجاء. ستر. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005م، (ص 84).

(10) القصيبي، غازي. **أبو شلاخ البرمائي**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م، (ص 54).

(11) المصدر السابق، (ص 112).

(12) الجهني، ليلى. **جاهلية**. بيروت: دار الآداب، 2007م، (ص 51).

(13) المصدر السابق، (ص 94).

الرواية السعودية والمنعطف التاريخي

قراءة تطور الرواية في سياق التحولات التاريخية تطرح أسئلة عن ماهية العلاقة الجدلية بين الرواية والتاريخ، هل المنعطفات التاريخية تدفع لإعادة تشكل الرواية، أم تدفعها للدخول في مضامين مغايرة؟

في تجربة الرواية السعودية لعب المعطف التاريخي دوراً حاسماً في تشكل الرواية سواء من حيث الشكل أو المضمون. فالرواية ولدت مع تأسيس الدولة في فترة كانت فناً غائباً في ظل هيمنة الشعر. وحضرت في الستينيات في ظل البدء في مشروع التحديث مع إقرار التعليم النظامي للفتاة، ودخول التلفزيون، أما في الثمانينيات فتشكلت الرواية في ظل تحول المجتمع من حد الكفاية إلى فيض الطفرة وما صاحبها من تغيرات اجتماعية عميقة، وفي منتصف التسعينيات وبدء الألفية الثالثة تجاوبت الرواية مع الهزات العنيفة التي أصابت المجتمع. فحرب تحرير الكويت وانفتاح المجتمع بفعل الفضائيات والإنترنت، وحادثة الحادي عشر من سبتمبر كان لها التأثير الخطير على تشكيل الرواية فناً وموضوعاً ورؤية.

في هذه الورقة نستطلع تحولات الرواية على الصعيدين الفني والموضوعي، فتطورها كان جزءاً من جدلية اللحظة التاريخية وعمق حضورها. ولأن الرواية بطبعها فن الرصد والتجسيد والاستشراف فقد كانت النص الملائم لاستيعاب هذه التحولات أكثر من غيرها.

الرواية بطبعها جزء من التغيير، فهي نص ينتمي للمستقبل، تتأثر بالعوامل الخارجية بقدر وقوفها كشواهد عظمى على تحولات التاريخ. وفي تتبع نمو العلاقة الجدلية بين الرواية والسياق الخارجي نلحظ حدة صعود الرواية في المنعطفات التاريخية أكثر

من غيرها. ويمكن للباحث أن يقسم الرواية تقسيماً فنياً خارج السياقات الخارجية، لكنه تقسيم يفتقر لفهم الحواضن النشطة لنمو الرواية. فأغلب تصنيفات الباحثين للرواية السعودية تقسم تطور الرواية إلى مراحل تحولاتها الفنية دون إجابة عن السؤال الجوهري: لماذا تطورت فنياً وتجددت موضوعياً؟

إن التقسيمات الفنية من مثل (النشأة، التأسيس، الانطلاق، التحولات)، وغيرها جيدة في سياق المعرفة الفنية لتطور الرواية، لكنها لا تستقيم أمام محاولة فهم ظاهرة البدء والانقطاع من مرحلة لأخرى. في خضم التحولات الخارجية (سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية) يغدو تشكل الرواية حالة نمطية لا يمكن النظر إليها دون قراءة تشكلها ضمن سياقاتها التاريخية. فالشكل مرهون بتطور التجربة الاجتماعية من حيث أنظمة الحكم، وتطور وسائل الاتصال، وظهور الأزمات. وليست موضوعات الرواية كذلك بعيدة عن هذه الحتميات التاريخية. فالرواية تتغير شكلاً وموضوعاً بفعل تجدد الحواضن التاريخية وتحولاتها. غير أنه يجب التأكيد أن هذه الورقة لا تسعى لإلغاء ما اصطلح عليه الباحثون من تقسيمات فنية، بل المسألة لها علاقة بإعادة النظر في تكوين النص الروائي وفقاً لحواضنه التاريخية لفهم مسألة التطور الفني والموضوعي. فهي قراءة ثقافية أكثر منها نقدية.

رواية النشأة ليست سوى استجابة ضمنية لفكرة الدولة المدنية في أوائل الثلاثينيات المدنية. فحضرت المواطنة بدلاً من القبلية التي يفترض أن تنقل المواطن من الحواضن القبلية إلى فكرة المشاركة في الهوية. هذه النقلة التي تبدو الآن عرضية كانت تشكل تحدياً في الفهم من حيث القبول بهوية المشترك في الأرض والمصير والقبول بتقاسم المسؤوليات. الرواية خلاف الشعر تظهر في هذه الظرف الاستثنائي. هذه مرحلة جديدة، وعليه فهي جنس أدبي يتشكل. المرأة تقدم صوتها في رواية (فكرة للسباعي)، والبحث عن العالم بهوية المواطنة الجديدة في رواية (البعث) من خلال رحلة زاهر إلى الهند. والصراع بين المحافظة والانفتاح في رواية (التوأمان). هذه النصوص الأولى تتشكل وعينها على الشكل الجديد للمجتمع، بعضها مرحباً، وبعضها متوجساً. وأيا يكن فقد كانت الرواية أقدر من الشعر على تشكيل هذا القلق، فالرواية ابنة التحولات الاجتماعية، وليست نصاً مغلقاً على ذاتها.

وتظهر الرواية مواكبة لتحولات الستينيات الميلادية بتشوف أكبر ومنظور مشتبك مع منعطف التنمية الاجتماعية. ولعل الأكثر إلحاحاً سواء في روايات حامد دمنهوري أو إبراهيم الناصر أو سميرة خاشقجي هو واقع المرأة في مجتمع محافظ، مستحضرة بمسافات مختلفة سجالات المجتمع مع تعليم المرأة، وهو ما تحقق في تلك الحقبة مع صدور قرار تعليم الفتاة. فعلى مستوى الشكل استوعبت الرواية بفنية أكثر تطوراً مما سبقها من روايات البدايات، وهذا عائد إلى الانفتاح على التجارب الرواية العربية. وهي بخلاف الشعر كانت تنشد كتابة واقعها من خلال تأسيس خطابها على واقع يتفاعل ويتحرك نحو التنمية الاجتماعية في صراع مع محافظة المجتمع. هذه الجدلية تحسمها رواية القصاص لعبد الله سعيد جمعان، حيث تجعل من تعليم المرأة انتصاراً على مشكلات المجتمع التي رمزت لها الرواية بمشكلة الثأر الذي يقف خلفه الرجل. والقضية التي تطرحها الرواية هي منظور الحياة من خلال المرأة التي همشها المجتمع الذكوري ولم يقبل منها أي دور. في هذه الرواية تحضر المرأة المتعلمة لتقترح وتبادر بحل مشكلة معقدة. إنها صرخة في وجه مجتمع عليه أن يستوعب أهمية تعليم المرأة. ولا تبتعد بعض روايات سميرة بنت الجزيرة العربية عن تمكين المرأة روائياً من النجاح في سياق مجتمعها المحافظ كما في رواية قطرات من الدموع. من يقرأ هذه الروايات يلحظ قفزتها للأمام، حيث تسبق مجتمعها، وتبشر بجدوى تعليم المرأة الذي لا يزال في منطقة الجدل الاجتماعي حينذاك. إذ بعد صدور قرار تعليم المرأة يحتاج المجتمع نظرياً إلى عشرين عاماً حتى يلمس آثار تعليم المرأة، لكن الروايات استبقت هذا الانتظار وحسمت النتيجة، مبشرة بالجدوى. السؤال هل لو لم يكن هناك قرار بتعليم المرأة في تلك الحقبة، هل كنا سنظفر بمثل هذا النوع من الموضوعات الروائية؟ هل كنا سنظفر ببطولة نسائية، هل كنا سنظفر بشكل روائي يضع منظور المرأة مقدماً على منظور الرجل. مما لا شك فيه أن الإجابة تكمن في فرضية العلاقة بين الرواية وسياقها التاريخي. ففهم شكل الرواية وثيماتها يحدد ماهية العلاقة بينهما.

في ثمانينيات القرن الماضي ترصد الرواية تحولات مجتمع الرواية، وتحول الإلحاح من قضايا فردية إلى قضايا الكليات الاجتماعية مثل قضية العلاقة بين القرية والمدينة، ومثل هذه تجربة عبد العزيز مشري بأدوات اقترب فيها من بسط إشكالية تبدل

القيم في مجتمع يتناقض مع نفسه. فبينما يندمج في تحولات المدينة شكلاً يستبقي فكره وقيمه في ما قبل الطفرة. هذا التناقض يستمر في توتر حاد بين مدينة متحولة في البيت والشارع والمستهلاكات، وبين قناعات وسلوكيات لا تناسب المواضعات الجديدة للمجتمع. ولعل أبرزها تكون مدن في شكلها، لكن في جوهرها عبارة عن قرى متجاورة يفتقر فيها الناس للاندماج بروح الانتساب للمدينة. ففي رواية (الغيوم ومنابت الشجر) لعبد العزيز مشري يعكس رحيل الأبناء للمدينة في رحلة تضع قدماً في القرية وأخرى في المدينة تعبيراً عن حالة التشتت التي أصابت إنسان تلك المرحلة.

تتغير الرواية بتغير حقبتها بدءاً من قائمة الموضوعات التي يرى فيها الروائيون مجالاً للكتابة، وانتهاءً بالتركيز على تأثيرات أنماط الحياة على التكوينات النفسية والسلوكية للأفراد في سياقات اجتماعية مختلفة. من هنا جاء معظم شخصيات الرواية وهم ضجرون من واقعهم كما في رواية (رائحة الفحم) للصقعبي، أو انتهازيون ينشدون الثراء في واقع غلبت عليه النزعة الاستهلاكية كما في روايات إبراهيم الناصر وخاصة في (غيوم الخريف)، أو منكسرون أمام تجبر واقعهم كما في روايات عبد العزيز مشري.

في منتصف التسعينيات واستجابة لعوامل حرب الخليج والانفتاح الإعلامي والاتساع النسبي لهوامش التعبير مع ظهور الفضائيات ووسائل الاتصال الحديثة، بدا أن كل شئ يتغير، أو يتفاعل بطريقة متسارعة. هنا لا تغيب الرواية وتبدأ موجة غير مسبوقة من الاستجابات التي غيرت موقف الرواية بالكامل، ونقلتها من الهامش الأدبي إلى متن الاهتمام الكامل بها من نشر ومؤتمرات ورسائل جامعية وغيرها من ألوان المتابعات الاستثنائية. في منتصف التسعينيات وفي عام واحد تقريباً ظهرت ثلاثة روايات لثلاثة كتاب، روايات جريئة، وكتاب ممن لهم وزنهم الأدبي والاجتماعي. غازي القصيبي الشاعر، وتركي الحمد كاتب الرأي، وعبده خال القاص. ربما لكل واحد أسبابه في كتابة روايته، لكنهم جميعاً استشعروا ملائمة المرحلة واستجابة للمتغير الاجتماعي وقراءة للتحول التاريخي الذي شكل منظورات مختلفة في سياق التنمية الفكرية والاجتماعية، مما دفعهم لإصدار رواياتهم، (شقة الحرية) و(العدامة)، و(الموت يمر من هنا). كانت هذه البداية التي أحدثت هزة في السياقات الأدبية في المملكة. استفادت روايات هذه المرحلة من هامش التعبير المتاح، ومن إمكانية النشر في الخارج. الأول دفع الكتاب

والكاتبات إلى الوصول إلى مناطق غير مألوفة في التعبير الأدبي، فناقشت رواياتهم مشكلات ذات حساسية اجتماعية، بل ولامست المحظورات الاجتماعية بجرأة لم تكن معهودة. وحققت هذه المرحلة بفضل المتغير من حولها مسألتين؛ الأولى زيادة التراكم الروائي. فمن شح في إصدار الروايات إلى غزارة في الإنتاج بشكل غير مسبوق، بل وفاق التدرج الطبيعي لنمو ظاهرة الرواية. الثاني تطور نوعي للرواية بظهور أنماط وأساليب روائية لافتة للانتباه. كما أن دخول المرأة الكاتب في المعترك الروائي شكل إضافة نوعية للرواية. فكتابات رجاء عالم ونوره الغامدي وليلى الجهني ومها الجهني ورجاء الصانع وأميمة الخميس أسهمن بجرأة في تقدم خطاب متجاوز لواقع المرأة التي بدت معه وهي جزء من منظومة التعبير عن واقعها، بدت مندفعة بالنقد والتشريح لخطاب المجتمع الذكوري تجاه المرأة. مثل هذه اللغة كانت غائبة، مثل هذه المواقف لا تحضر إلا في بيئة تشجع وتدعم وتعزز مكانة المقول في سياق التجربة الاجتماعية المتغيرة. ومهما يكن فالاستجابة للمتغيرات التاريخية كانت بليغة، بل حاسمة. والمسألة لم تكن خياراً، بمعنى تقديم سؤال: هل نعبر بجرأة أم لا، بل هي حتميات التحولات التاريخية التي صنعت هذا المد الروائي بجرأته، وموضوعاته وجمالياته.

* * *

الرواية لا تركن للقوالب الجاهزة من الموضوعات، بل ترصد وتسائل وتنتقد. فليست نصاً جامداً، أو نصاً تابعاً، لكنها لا تتخلى عن الاستفادة من التحولات التاريخية بما يسمح لها إظهار شخصيتها. وبسبب هذه النزعة في مسيرة الرواية السعودية تتجدد موضوعاتها وأساليبها بما يبرهن على نموها في سياق تجربة التحولات التاريخية.

أخيراً، أربع مراحل مرت بها الرواية السعودية، كلها في سياق تحولات تاريخية، غير منفصلة عن سياقاتها، حيوتها تزداد بزيادة التفاعلات داخل كل حقبة. فواقع الرواية الآن يختلف في الحيوية وفي حدة الخطاب عنه في بداية التأسيس أو في حقبة الستينيات والسبعينيات، نظراً إلى التباين في البيئة الحاضنة اجتماعياً وتاريخياً. ففي بدايات تكوين الرواية أطلت على استحياء، تبحث عن موقع قرب الشعر، لكن ولادتها شكل رمزياً حينذاك، ما يُعد استجابة للمتحول التاريخي في من خلال محاولة المجتمع الانتقال من فكر القبيلة إلى فكر الدولة.

الهُويات المتضادة
الرواية بين الروائي وقارئه

يلجأ بعض الروائيين إلى تصدير رواياتهم بتحذير القارئ من أن أحداث رواياتهم وشخوصها من نسج الخيال رغم ما قد يتشابه مع الوقائع والشخصيات في الحياة العامة. وهذه الإشارات نجدها لدى روائيين كبار لا يعوزهم إدراك منزلة الرواية من الواقع الاجتماعي، لكنهم مدفوعون إلى تقديم هذا التحذير لقراء افتراضيين تعوزهم الدراية في التفريق بين الرواية والواقع. فهل هي عدم ثقة في القراء؟ أم أن الروائيين لشدة اقترابهم من الواقع يخشون انصراف القراء إلى المقارنة بدلاً من التفكير والتحليل؟ أم أن بعض الروائيين يجدون حرجاً في ربط حيواتهم الخاصة بمصير شخوصهم وخاصة الجوانب التي تمس القيم الأخلاقية؟

بين كينونة الكاتب والقارئ مسافة تقصر وتطول وفقاً لالتباسات العلاقة وتعقدها. من هنا تنشأ إشكالية التقريب بين الكينونتين. فالكاتب يخشى قارئه، بينما يحذر القارئ من التسليم للكاتب. ومدار هذا الإشكالية يكمن في المعنى، المعنى الذي يتجلى في رسالة ما، قصدية، لكنها مبهمة يضمنها الكاتب نصه. من هنا يجد القارئ نفسه معنياً بالوقوف على معنى ما ربما ليس هو ما قصده الكاتب، لكنه ما يمكن أن يطمئن إليه بوصفه قارئاً. وتبدأ مشكلة القارئ منذ البدء بقرار القراءة. فالقراءة اشتباك مع النص في ظاهرها، لكنها من ناحية أخرى ترصد وترقب لما يودعه الكاتب في نصه من رسائل.

في هذه الورقة سنناقش مجموعة من العلاقات، منها العلاقة بين الواقع والرواية، وبين الروائي وقارئه، وبين الروائي وشخوصه، وبين القارئ وشخوص الرواية. من خلال مناقشة هذه العلاقات المتعددة نسعى للوقوف على الهويات المتعارضة، وما يؤسس خصوصيتها، وما يحدد أنساقها في محاولة لفهم ظاهرة تنبيهات الروائيين لقرائهم.

عتبة ما قبل المواجهة:

ما يُصدِّر به المؤلفون رواياتهم من حديث مباشر للقارئ هو مواجهة بالقول الذي ينطوي على الحيطة والاحتراز والتنبيه والتحذير. فهولاء الكتاب ينفون بشدة أي صلة بين شخوص الرواية وشخوص الواقع، وبين أحداث الرواية وحوادث الواقع، وإن حدث شيء من هذا القبيل فهو مجرد مصادفة محضة لا يعول عليها ولا يبنى عليها في تأويل النص. وعليه تعد هذه التصديرات عتبات يجب الوقوف أمامها مثلها مثل العنوان والغلاف والإهداء والمقدمات. غير أنها تختلف في طبيعتها عن بقية العتبات من حيث عدم حياديتها، ومن حيث دخولها في جدل مع القارئ، كما أنها خطاب يتجاوز النص إلى خارجه. وإذا كان مثلث التجربة (المؤلف، النص، القارئ) يمثل كينونات متباينة، فإن حتمية التلاقي بين هذه الكينونات تجعل عتبة التصدير الموجهة للقارئ غير بريئة، بل حاسمة في رغبتها في تحييد القارئ ونزع حرية قراره، فهي سلطة مركبة يمارسها المؤلف بدءاً على قارئه. فهل ما يقدمه المؤلف من خطاب للقارئ يدخل في باب الاحتَفاظ بحق التراجع أمام سلطة القارئ؟ أم هو احتراز من ظنون القارئ؟ أم تنبيه رؤوف للقارئ وبالقارئ؟ أم تحذير من مغبة التمادي في الانفراد بالتأويل دون النظر لاعتبارات المؤلف الاجتماعية؟ تبدو هذه التلميحات حاضرة على أكثر من مستوى، غير أنها تتغير من رواية لأخرى، فبعض الروايات تحمل خطاباً تقليدياً يمكن أن نصادفه في معظم الروايات التي تماهت مع هذه العتبة، وبعض الروايات توظفها للسخرية كما في رواية (سعادة السفير) للقصيبي، ورواية (رائحة الجنة) لشعيب حليفي، ومستوى ثالث يأتي للمباعدة أو للتبرؤ من سيرة البطل/ السارد كما في رواية (ترمي بشرر) لعبده خال. وللتصنيف الأولي رأيت أن أقسم هذه العتبة إلى ثلاثة اتجاهات:

1 - احترازات تقليدية، تأتي في مقدمة الرواية، نلمس فيها قلقاً لما يضمره الكاتب.

2 - احترازات ساخرة، تدعو القارئ إلى تصديق الصلة بين شخوص الرواية وما يلاحظه في الواقع.

3 - احترازات تلحق بالعمل بعد أن يفرغ القارئ من قراءة الرواية، وهي غالباً تبرؤ من مغبة الربط بين المؤلف والشخصية الرئيسة.

افترضت قبل الشروع في البحث افتراضين أساسيين كانا سيسهلان البحث علي. فما مدى صحتهما:

1 - الافتراض الأول أن هذه الظاهرة خاصة بالثقافة العربية.

2 - الافتراض الثاني أن هذه الظاهرة خاصة بالروايات المكتوبة بضمير المتكلم.

بالنسبة إلى الافتراض الأول يمكن أن نحمله ما نشاء من سوء الظن والريبة التي تتولد بين القارئ والكاتب في الثقافة العربية، عطفاً على الحساسيات الاجتماعية في ثقافتنا، وغياب ديمقراطية الرأي، مما قد يُحمِّل الكاتب تبعات هذا العالم المتخيل، غير أنني وجدت رواية (لاجا) للكاتبة الهندية (تسليمة نصرين) ترفع التحذير نفسه. من هنا استبعدت نسبياً تفرد الثقافة العربية بهذه الظاهرة رغم ما قد يعزز وجودها في ثقافتنا ربما أكثر من غيرها.

أما الافتراض الثاني فيحمل المشابهة في الصوت والاندماج بين البطل/ السارد والمؤلف بدرجة كبيرة يصعب الفصل بينهما في ذهن معظم القراء. ولكن مع البحث وجدت تنويع الخطاب بالضمائر الأخرى وخاصة ضمير الغائب مثل رواية (رائحة الجنة) للكاتب المغربي شعيب حليفي. من هنا يبدو احتراز الرواية في هذه الحالة أبعد من مجرد المشابهة.

وفي أثناء بحثي عن فرضية العلاقة بين الكاتب والقارئ، عثرت على روايات مختلفة في توقيت صدورها، فبعضها قديم الصدور، وبعضها حديث في نشره، وبعضها لكتاب محليين وعرب. وهذا يدل على أن ظاهرة احتراز الكتاب من تأويلات القراء تشكل اتجاهاً لافتاً. لست على يقين متى بدأت هذه الظاهرة، كما لست على يقين إذا كانت تقليداً غربياً أيضاً، أم أنها نتاج ثقافة عربية، كما لست على يقين من بدأها. وأياً يكن فإن تكرارها في مراحل مختلفة من عمر الرواية العربية، وممارسة كبار الروائيين أمثال جبرا إبراهيم جبرا وفتحي غانم وواسيني الأعرج وعبده خال وعبد الرحمن مجيد الربيعي ويوسف المحيميد وغيرهم، يجعلها جديرة بالمناقشة والمقاربة.

المؤلف والقارئ: وجهاً لوجه

أولاً: احترازات تقليدية:

من هذه الاحترازات ما نجده في روايات جبرا إبراهيم جبرا وعلى وجه الخصوص (صيادون في شارع ضيق، السفينة، البحث عن وليد مسعود)، وفي رواية فتحي غانم (زينب والعرش)، وفي رواية واسيني الأعرج (شرفات بحر الشمال)، وفي رواية يوسف المحيميد (القارورة).

بدءاً، هل يخشى الروائيون من القراء؟

طرحت هذا السؤال بعد أن لاحظت أن مجموعة من الراوئيين الكبار فنياً يلجأون إلى تصدير رواياتهم باحترازات تنبه القراء على ضرورة فض الالتباس القائم بين الواقع والمتخيل. ووجدت أن توجس المؤلفين من القراء جاء تبعاً لحدة التداخل بين ما هو واقعي في تفاصيله اليومية، وما هو بناء خيالي يسعى إلى استثمار جزئيات الواقع لإقامة معمار الرواية. إن الالتباسات بين شخصية المؤلف والشخصية الرئيسة، وخاصة في روايات ضمير المتكلم، تبدو مغرية للقارئ لتأسيس مقارنة تبدو مشروعة بالنسبة له، عطفاً على تضاؤل الحد الفاصل بين الواقعي والخيالي، خاصة في الروايات ذات النزعة الواقعية. فالمؤلف يريد قارئاً لرواية لا قارئاً لنص اجتماعي، قارئاً لديه القدرة على تكوين حد بين ما هو واقعي وما هو خيالي. وبما أن المؤلف واقعي الحضور يقدم نصاً خيالياً مشتبكاً مع الواقع فهو يريد أن تبقى الصلة بينه وبين نصه عند هذا الحد.

وربما تكمن المشكلة في التصورات المسبقة عن العمل الروائي، وعن تصور مدى صلة الرواية بالواقع. المشكلة تبدأ من الاعتقاد بأن الواقع هو الأصل في العمل الروائي، بينما الخيال هو الأصل، والواقع مادته. فلا يمكن قياس الخيال على الواقع إلا من باب التجوز. وهذه النزعة التحذيرية في تصديرات الروائيين تتلمس حقيقة غياب هذا التفريق الجوهري بين العالمين. الواقع كائن متحقق ومعاش، بينما الرواية واقع ينبغي أن يكون، يحمل نقداً ونزعة نحو تحقيق أو استدعاء المثل العليا. من هنا تتوجه الرواية لنقد قبح الواقع مهما كانت بشاعته، ولكن قبل نقده يتم تصويره عبر تمثيلات

واقعية زمانية ومكانية وعبر إشارات سيميائية دالة على حقبة أو شخص، مرحلة سياسية أو تاريخية. ولشدة الالتباس بين ما هو واقع وما هو متخيل يقع القارئ في حرج التفريق بين الواقع والخيال الروائي.

من هنا يمكن أن نتساءل: هل من حق المؤلف أن يحدد هوية قارئه، أن يتدخل في حرية التلقي والفهم؟ هل خوف المؤلف من ذهاب القارئ بعيداً في المعنى يمنحه الحق في توجيه القارئ؟

حالة التوجس التي تتأسس على عدم الثقة بالقارئ يكمن بعضها في أن المؤلف يتوجه لقارئ مجهول، لا يعي ظروف تكوين النص وملابسات ترتيب الحوادث، لكن هذا الأمر يدخل ضمن مسؤولية الكاتب. فهو يبحث عن قارئ نموذجي يساعد النص أن يبقى خيالياً رغم واقعيته الشديدة. إن الجمهور المستهدف إشكالية كبرى في الأدب الذي يختلف عن الفنون والصنائع الأخرى، حيث يختار النص جمهوره تلقائياً. فقراء الكتب العلمية أو التاريخية أو الدينية على سبيل المثال، قراء يعرفون نصوصهم بحكم السياقات التي يشتغلون فيها. أما الأدب، الروائي منه على وجه الخصوص فنصوصه مبتكرة، تتلون بسمات الواقع، وتنحو منحى إنسانياً تخاطب الشعور وتحيك في الصدور. فإشكالية الرواية أنها تمثيل رمزي للواقع، نص موازٍ في علاقته بالواقع، تأخذ من الواقع بقدر ما تعطيه من إضافات مختلفة.

أعتقد أن رغبة الروائيين في الفصل بين ذات المؤلف وشخصية السارد أو البطل، بين أحداث الرواية وحوادث الواقع، بين أمكنة الرواية وأمكنة الفضاء الواقعي مرده الخشية من الإسقاطات التي قد يتبناها القارئ، وخاصة عندما يكون الموضوع يمثل حساسية اجتماعية معينة كما في رواية عبده خال (ترمي بشرر)، أو لها بعد سياسي من الصعب قبول رأي مخالف فيه لما هو سائد، كما في روايات تركي الحمد. من هذا المنطلق يمثل موضوع الرواية نقطة تصور مهمة في لجوء الكتاب إلى تصدير رواياتهم باحترازات الفصل بين الواقع والمتخيل.

ثانياً: احترازات ساخرة:

تصدير الرواية باحتراز ساخر يمثل حالة مختلفة في معناها ومبناها. فهي عتبة مقصودة لذاتها، وليس للاحتراز، مقصودة لتحريض القارئ على اتخاذ موقف مسبق مما يتلقى. وفي رواية غازي القصيبي (سعادة السفير) نقرأ هذا التصدير:

(للقارئ أن يصدق أن في هذه الرواية الخيالية شيئاً من الواقع. إلا أنني أنصحه ألا يصدق أي شيء يسمعه من الدبلوماسيين).

في هذه العتبة يقلب القصيبي معادلة الواقعي والمتخيل، فالقارئ مدعو لاستحضار الواقع أثناء القراءة، لكنه مدعو أيضاً للارتداد إلى حالة المتخيل. معضلة هذا التصدير تكمن في تأزيم موقف القارئ، فإن صدق شيئاً، فعليه أن يتحفظ على آخر. وهذا التصدير يمثل لعبة ذكية من المؤلف في زعزعة تصورات القارئ المسبقة. فإذا كان قارئ القصيبي مستعداً لتلقي الرواية حسب معرفته المسبقة بالمؤلف، يكون المؤلف قد قطع على القارئ استراتيجيته التقليدية. هنا القارئ مدعو لقراءة رواية هي الواقع حسب دعوة المؤلف، لكن عليه أن لا يثق بهذا الصدق، وعليه أن يعود إلى المربع الأول. هذه المراوغة تزعج القارئ وتربكه، فهو يريد تصديراً يريح ظنونه، فإما أن تكون هذه الرواية خيالية، أو تكون سيرة شخص في الواقع.

ويشير هذا التصدير إلى قضية العلاقة بين صدق الفن وصدق الواقع، فالأول معني بمنطق البناء الروائي، فيما الثاني معني بمطابقة العيان المادي للأشياء. وعليه، فالرواية تبقى رواية حتى لو زعم المؤلف بواقعيتها، فذلك أن منطق الفن الروائي يقوم على الانتقاء والاختزال، والتحوير في الوقائع والشخوص، ليس بالضرورة هرباً من الواقع بقدر ما هو خضوع لشرط الفن القائم على قانون صارم يرفض المصادفة والاعتباطية، ويؤسس لتماسك العالم الذي لا تحدث فيه الأشياء دون علاقات سببية مقنعة.

قارئ هذا النوع من الروايات، ورواية (سعادة السفير) إحداها، يشعر بمسؤولية أكبر في تحديد موقفه، فالروائي أشركه في مسؤولية بناء تصوره عن الرواية، وعن حوادثها وشخوصها، وكأنه الكاتب الثاني للرواية. بمعنى أن القارئ قد يتورط في الدخول في لعبة التصدير القائلة بالعلاقة بين ما هو فني وما هو واقعي.

والرواية تطرح موضوع العلاقات الدولية وخاصة في الأزمات السياسية والعسكرية، ولعبة الدبلوماسية القائمة على الكر والفر في بيان المواقف التي قد لا تكون مقنعة حتى للسفراء أنفسهم، من هنا حذر الكاتب قراءه من تصورات واستدراجات السفراء.

هل يجب على القارئ أن يطمئن لهذا النوع من التصديرات؟ القارئ يجب أن

يبقى شكوكياً، غير مسلم بفكرة معينة طالما أن الموضوع سجال بين كاتب وقارئ، هذه الشكوكية مفيدة في بناء تصورات ومفاهيم ديناميكة تؤمن بالتطور في بناء الوعي بالعالم.

ويتكرر الأمر في رواية (رائحة الجنة) لشعيب حليفي، فيستهل احترازه بهذه الجملة: (سبع ملاحظات لقارئ هذه الرواية: لا يقرأ هذه الرواية كل الذين لا يثقون في المؤلف، ولا يصدقون التنبيهات التالية). وفيها يمزج بين جد وهزل، فلا يسلم القارئ ليقين معين، فهل الكاتب جاد في توصيته، أم أنه شكوكي ساخر؟ وأتوقف عند إحدى هذه الملاحظات التي تبدو مفرطة في التحذير: يقول الكاتب: «يمنع منعاً كلياً تأويل السرود والأوصاف والتأملات. وتحظر متابعة الرواية على كل قارئ يضمر نوايا التأويل، والتي هي عادة (وبالتأكيد)، ما تكون سيئة، وبدعة تضلل العقل المستقيم».

الخصومة بين الكاتب والقارئ تنشأ من اختلاف الهوية والأدوار التي يستتبعها هذا الاختلاف. فإذا كان دور الكاتب أن ينتج نصاً، فإن القارئ ينتج معنى ما لهذا النص، ولا يتحقق ذلك إلا بالتأويل قل أو كثر، أصاب أو أخطأ. وليس من سلطة الكاتب على القارئ إقرار ما يجب أن يفعله قارئ النص. فاختلاف الهويات يستدعي قطعاً تباين الأدوار، مما يسقط مشروعية ممارسة أي سلطة من أي طرف. فليس من حق الكاتب أن يوجه القارئ، وليس من حق القارئ أن يفرض تأويله. وما من شك، فإن كاتباً بحجم حليفي، لا يمكن أن نحمل احترازه هذا إلا على سبيل استفزاز القارئ، وتحريضه على اقتراف فعل التأويل.

ثالثاً: احترازات ما قبل الختام:

رغم أن هذه الاستراتجية ليست مطردة، وغير اعتيادية، فإنها تبدو مؤثرة. لكن السؤال، ما دواعي هذه الآلية وقد تشبع القارئ بأفكار الرواية وبنى تصوراته التي يخشاها المؤلف. في رواية عبده خال (ترمي بشرر)، يستدرك خال ما فاته من تصدير، ليباعد بينه وبين بطل الرواية، وخاصة أنها بضمير المتكلم. لكن هذا الاستدراك الاحترازي يأتي ضمن نسيج الرواية حيث يقيم خال مواجهة بينه وبين بطله. والهدف هو تبرئة عبده خال من الانهيار الأخلاقي لبطله طارق فاضل. الخشية التي حاكت في صدر عبده خال

هي الربط بينه بوصفه الكاتب وبين طارق فاضل البطل. ولو صل القارئ للاعتقاد بأن طارق فاضل هو عبده خال فسيكون الأمر في غاية الحرج للكاتب.

رواية (ترمي بشرر) تطرح قضية فساد السلطة السياسية الذي يقوده للفساد الأخلاقي. مثّل هذا الدور طارق فاضل ورفاقه، ولقد ارتضى طارق فاضل لأسباب مختلفة أن يمارس الشذوذ الجنسي مع أعداء السيد صاحب السلطة السياسية. وصل طارق إلى حالة من كره الذات والانهيار النفسي، وهو يرى نفسه يتحمل الأوساخ ولا يستطيع أن يهرب من مصائبه. والرواية بعد ذلك هي رواية الخلاص من حجم المصيبة وكشف لآليات فساد السلطة المستبدة التي تدمر الإنسان قبل الأشياء.

جاءت الرواية بضمير المتكلم على لسان طارق فاضل، وهو ما شكل صعوبة في تجاوز الرواية دون ملحق احترازي يفصل بين هوية الكاتب وهوية البطل. فالقراء لديهم مواقفهم المسبقة، ولديهم الاستعداد الفضائح لترويج ما يشوه سمعة الكاتب. وكأني بعبده خال استيقظ من نشوة الرواية على ضجيج الحقيقة المحرجة، فاضطر لابتكار حيلة سردية تدخل في باب حُسن التخلص. سجل في الصفحات 285 إلى 288 موقفه من بطله، بل تباعد عنه بما يكفي. تقوم هذه الحيلة السردية على مقومين أساسيين هما:

1 - أن هذا الجزء الاحترازي جاء تحت عناوين (مقطع من جلسة سبقت كتابة هذا السرد)، وهي إشارة من الكاتب للقارئ أن هذا تصدير متأخر، وإنما جاء تأخيره لأسباب فنية. وعليه فهو يشبه التصدير في أول الرواية.

2 - ورود اسم عبده خال صراحة في سياق سردي يباعد بينه وبين بطل الرواية طارق فاضل، حيث يتقدم طارق من عبده خال الذي بدا منشغلاً بأطفاله:

- هل أنت عبده خال؟
- أهلاً (قلتها بخجل شديد)
- شاهدتك مراراً هنا، وسمعت أنك تكتب روايات، وعندي لك قصة يمكنك كتابتها.

وبعد جلسات عديدة، وفي آخر جلسة قال طارق فاضل لعبده خال:

- هل ستكتب حكايتي كما هي؟
- سأحاول.

هنا يسعى عبده خال للتخلص من مأزق ظنون القارئ في الربط بينه وبين بطله طارق فاضل، معولاً على اقتناع القارئ بهذه الحيلة السردية. السؤال ماذا كان يضير عبده خال أن يبدأ بهذا الاحتراز كما هو معتاد في مثل هذه الحالات؟ مجيء هذا الاستدراك يُحمل على أسباب فنية من أهمها أن الرواية تنتهي دون أن نعرف على وجه اليقين مصير البطل، لكنّ هذا الاستدراك أضاف قيمة سردية وليست مجرد احتراز الكاتب من ظنون القارئ في الخلط بين الهويات، وتتمثل هذه الإضافة في التصريح بموت طارق بعد أن هاجم قصر السيد الذي أفسد حياة جيل بأكمله بما أوتي من سلطة وجبروت ومعاقرة لكل أشكال الفساد. موت طارق ليس نهاية الفساد، بل التأكيد أن هناك من يحمي الفساد حتى لو كان مجرد حارس على باب قصر. حقق عبده خال في هذا الاحتراز غايات فنية، وليس مجرد احتراز تقليدي كما هو الحال في معظم الروايات التي تنحو هذا المنحى.

* * *

ظاهرة الاحترازات التي جاءت عتبات لبعض الروايات تشير إلى أزمة ثقة بين كاتب مشتبك مع واقعه وقارئ يراه الكاتب عاجزاً عن الفصل بين ما هو روائي وما هو واقعي. وهذه الاحترازات عتبات تكشف تضاد الهويات والفجوة الكامنة بين الروائيين وقرائهم. وكل الروايات التي خضعت للفحص تتسم بالمواجهة والنقد لمشكلات واقعية، حاضرة في ذهن القارئ، وعليه تصبح المقاربة شديدة التماس مع الواقع. من هنا تكون العتبات حداً مانعاً لاختلاط الهويات التي قد يقع فيها القارئ غير المدرب.

شخصية المرأة بين تكوين الصورة ونمطيتها
قراءة في ثلاث روايات

يمر تكوين الشخصية الروائية بتحولات فنية ومعرفية عميقة حتى يمكن أن تسهم في بلورة المفهوم الذي وظفت من أجله. فكونها تنتمي لتكوينات واقعية أولية لا يعني واقعيتها، بل يعني أن درجة فنيتها تتحقق من خلال أدائها أدواراً سردية محددة. فالتكوين الروائي للشخصية ينتج عنه صورة ديناميكية تؤدي دوراً يتطلع الروائي من خلاله لتحقيق أثر في المفهوم الكلي للرواية. غير أن هناك من الروائيين من يخفق في تكوين صورة فنية للشخصية، حيث يقع تحت طائلة النمط الواقعي للشخصية دون أن يكون هناك تجاوز لحضور الشخصية في الرواية. والشخصية النمطية ثابتة التكوين بطبعها، لا تسمح للروائي بإعادة تكوينها، فمصيرها معلوم مسبقاً، وحضورها اعتباطي غير مؤثر. ويمكن النظر هنا لشخصية المرأة. فصورتها الواقعية عاجزة، مستسلمة لقدرها، تابعة لفضائها الاجتماعي. فالاقتراب روائياً من نمطيتها الواقعية تكريس لصورتها السلبية ودالة سابقة على فراغ الصورة من مكونات التكوين الروائي الذي يغير السلبي بالإيجابي، ويدفع العجز برغبة الحضور المختلف.

وبين يدي ثلاث روايات (ثمن الشوكولاته، رقيم، الحفائر تتنفس)، تأملتها فوجدت صورة المرأة واقعة في نمطية الحضور الاجتماعي، فلم يتسنَّ للروائيين تقديمها وفق رؤية خلاقة تؤكد الخروج من نمطية الصورة إلى رحابة التكوين المختلف. فالمرأة، في هذه الرواية، تتماهى مع صورة المرأة في الواقع. غير أن الأخطر من ذلك هو عدم تنبه الكتاب لهذه الحالة، وانسياقهم وراء إعادة استدعاء النمط. ولا تحضر شخصية المرأة إلا في مقابل شخصية الرجل المستحوذ على المرأة.

هل هناك ما يجمع بين هذه الروايات؟ في الحقيقة، وفي الظروف الاعتيادية، ليس من الضروري البحث عن مشترك، غير أن القراءة المفردة لكل رواية، في هذا المقام، ليست المناسبة كذلك. وعليه، سأغامر بفرضيات لا أدعي نهائيتها، كما لا أدعي هامشيتها، إنما هي في الأصل قائمة على ظرفية هذه القراءة.

لا شك في أن منهجية التأويل هي المدخل الملائم لبناء تصور متماسك بين هذه الأعمال. ولا شك أيضاً في أن شخصية المرأة بين تكوين الصورة ونمطيتها هو مدخل وجدته ملائماً لمقاربة هذه الروايات.

* * *

لنبدأ القراءة ..

تطمح هذه القراءة لمقاربة ثلاث روايات (ثمن الشوكولاته لبشائر محمد، ورقيم لإبراهيم الوافي، والحفائر تتنفس لعبد الله التعزي). وتنطلق هذه القراءة من فرضية التكوين بين فنية الصورة ونمطيتها الواقعية من خلال استدعاء توظيف شخصية المرأة في هذه الروايات. فالملاحظ هو الاضطراب في التعامل مع شخصية المرأة روائياً. ذلك أن النمطية الواقعية مؤثرة على مخيال الروائيين. السؤال إلى أي درجة قاربت هذه التوظيفات التكوين الفني بما له من وظائف معرفية ونقدية حاسمة؟ ويمكن أن نتساءل أيضاً عن مدى المباعدة بين شخصية المرأة في الرواية ونمطية حضورها الاجتماعي؟ ومن المؤكد أن استدعاء صورة المرأة في الرواية هو استدعاء للرجل أيضاً. هذه التقابلية قد ينتج عنها الانحياز للرجل على حساب المرأة دون وعي من الكتاب. ولا يختلف في ذلك الكتاب والكاتبات من حيث التأثر بسلطة الواقع الاجتماعي. فما هو دور الكاتب تجاه تكوين صورة فنية تحقق رؤيته دون أن يقع تحت وطأة نمطية الشخصية الجاهزة في الواقع المادي.

الرواية الأولى: (ثمن الشوكولاته، 2008) لبشائر محمد، هي الأولى للكاتبة، توظف فيها إشكاليات متعددة بدءاً من تحميل مسؤولية الرجل ضياع المرأة، وانتهاء بخلق نص اعتذاري نيابة عن المرأة. فالرواية رؤية نسوية للعلاقة بين الرجل والمرأة. فهي رؤية منحازة ضد الرجل بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف على قدر معاناة

المرأة في مجتمعها الذكوري. فهذه ملاك امرأة تحمل مأساة صنعها الرجل، وبقيت تدفع ثمنها طوال حياتها، بل إنها ظلت تعاني من تناقض حاد، بين أن تقبل الرجل كما هو أو أن تنكفئ على نفسها. إن الرجل في الرواية لم يكن إلا مجرد عابث، قامع للمرأة سواء كان الأب أو الزوج، أو العاشق. فكل صنف من هؤلاء له غايته من المرأة. ملاك، اسم يتناقض مع واقع صاحبته. لكن الرؤية هنا تكمن في الإيحاء بطهر المرأة في مقابل دنس الرجل. فاغتصابها وهي طفلة إدانة وتدليل على دنس الرجل. وقمعها وإجبارها على الزواج ممن لا تحب هو نوع من القهر والإذلال، كما أن قبول خالد بها بوصفها عشيقة فقط هو نوع من الانحياز لحضور الجسد في شخصية ملاك.

منذ البدء تضعنا الرواية في لحظة انفصلت فيها ملاك عن سياقها الاجتماعي، فتاة تتمتع بانطلاقة ليست معتادة بالنسبة إلى المرأة في مجتمعها. وربما ساعدها تكوينها الاجتماعي الخاص، فهي ابنة لامرأة مصرية من زوج سعودي. وكأن الرواية تشير إلى أن تمردها يملك سنداً تستمده من ثقافة مغايرة لمجتمعها. وأمها بدورها عانت من زوجها، والد ملاك، وانتهى الأمر بطلاق بين ثقافتين قبل أن يكون بين زوجين. فإشارات الرواية تؤكد أن أم ملاك حاولت أن تعيش وفقاً لمفرداتها الثقافية في بيئة محافظة. وكانت النتيجة عدم القدرة على تجسير الفجوات العميقة. تسقط ملاك في هذا السياق وتسقط كل أسرتها في هذا التناقض بين ثقافتين لم تكن مؤهلتين للتعايش من خلالهما. وتضع الرواية المسؤولية كاملة على الأب، ذي الرؤية المحافظة، على الأب الذي يعاني من التشدد والتصلب في المواقف. فهو المسؤول عن الاختيار، وهو المسؤول عن فشل الاختيار، وهو المسؤول عن هجر البيت وبقائهم في حضانة أم غير واعية بمفردات ثقافة مجتمع أبنائها المحافظ.

إلى أي حد يمكن أن تتحمل ملاك مسؤولية قرارها؟ ملاك في البدء فقدت حنان الأب، وفقدت عناية الأم، وفقدت عذريتها، وكبرت بجرح يأبى أن يندمل. وفي المقابل خرجت من انكسارها، لتواجه تحديات القبول الاجتماعي. سقطت في اختبارها بقبول اشتراطات الرجل. ولعل مشهد افتتاح الرواية يرسم أي طريق ستتخذه بعد ذلك. في البداية تستسلم ملاك لمغازلة خالد الرجل الثري، بل تتماهى معه إلى أبعد مدى. وإذا كانت أحداث هذا اللقاء تتم في القاهرة، فإن اللقاء ذاته يتجدد في السعودية وفي بيروت

دون غطاء شرعي. في هذه اللحظة تستقبل رسائل بلوتوث باسم الجنة. وهي رسائل توقظ فيها روح التأمل، والتبصر، والعودة إلى رشدها. ويمكن أن تحمل هذه الرسائل على أنها صوت الضمير في داخلها. كما أن رسائل البلوتوث وهي رسائل لا بد أن تكون بالقرب منها جداً. وهي تجربة يمكن أن تحمل على أنها صوت من داخلها. ورغم أن الرواية تنقض مثل هذه الاحتمالية، إذ يظهر شخص متدين، يصارحها بمعرفته بماضيها وهو مستعد لتجاوز ماضيها. تقبل الزواج منه، لكنها لا تستطيع أن تخلص لهذه التجربة إذ تنزلق مرة أخرى وتعود إلى رذائلها. ولعل فرضية تأنيب الضمير هي الفرضية الأقوى. ذلك أن سياق التجربة مرتبك، ومؤطر ليناسب غواية ملاك. فهي امرأة ناقمة أكثر منها متصالحة مع ذاتها. خسرت ما خسرت، ولم يعد لديها ما تقدمه لنفسها. لكنها نسيت أن الإمعان في الخسران أسوأ من الخسران ذاته. فمعاقبتها للرجل بتحدي سلطته ليس إلا تعزيزاً لعبثيته. فقبولها بخالد على طريقته، ليس إلا تحييداً لكينونتها وإنسانيتها. وهو ما يجعل الافتراض بهيمنة الشخصية النمطية ماثلاً بوضوح. فمثل ملاك في الواقع ما يؤكد واقعية الشخصية. غير أن الكاتبة كان يمكن أن تستثمر شيئاً من حضورها لتتجاوز نمطية التكوين إلى خلق صورة روائية تتسم بروح التحدي وتجاوز العثرات، لا أن تبقى هي ذات الامتداد الواقعي. وعليه لم تعمد الكاتبة إلى تكون شخصية ملاك لتعيد تشكيل ذاتها، ولتسمو على ضعفها، ولتتجاوز شهوات الرجل.

الرواية الثانية: (رقيم، 2009م) لإبراهيم الوافي، وهو شاعر في الأصل، جرب كتابة رواية غلبت عليها النزعة الشعرية بدءاً من بطلها الشاعر، وانتهاء بافتعال قصائد بلغة الكاتب الشاعر، أكثر من مناسبتها للغة الشخصية. وتطرح الرواية تعلق رقيم، وهذا هو اسم الشخصية الرئيسية، بفاتن، ابنة خاله التي نشأ معها وأحبها بجنون، لكنها تموت قبل إتمام الزواج بأيام. ويغير هذا الحدث مجرى حياته بالكامل، فمن عاشق أفلاطوني، إلى عابث بدعوى معاقبة الموت بامتهان جسد المرأة.

منذ البدء تسعى الرواية لخلق جو أسطوري بدءاً من نبوءة الجد حسن، جد رقيم. فولادته كانت أشبه بمولد أسطوري، وجاء الاسم ليعزز هذه النبوءة. لقد اختير الاسم قبل الميلاد، وتعزز الاسم بمولود ذكر. رقيم لم يكن طفلاً عادياً، فقد أسبغت عليه الرواية ما ليس ممكناً أو مألوفاً. فكان راوية لشعر جده وكسراته وهو مايزال في

سنواته الخمس الأولى، بل بالغت الصورة الروائية في تقديمه شاعراً خجولاً وهو دون الخامسة. نحن لسنا أمام شخصية ذات أبعاد واقعية، كما أن موضوع الرواية نفسه بني ليجيب فقط عن فرادة هذا المولود. فعذاباته مفصلة لتتناسب مع تكوينه الشعري. فلم يكن هناك ما يدل على تكوينه الاجتماعي إلا أنه ابن مدلل، ولكنه عبقري لأنه شاعر. ففي المدرسة هو الأول لأنه شاعر. ووسط أقرانه يبدو فذاً لأنه شاعر.

غير أنه يجب التنبه إلى أن الرواية كتبت من خلال بعد واحد وهو متابعة مصير رقيم في كل أحواله بعيداً عن ملابسات السياق الاجتماعي من حوله، وهناك فرق بين رواية الشخصية التي تؤثر بقد ما تتأثر، تتفاعل بقدر حركتها داخل سياقها وشخصية رقيم ذات البعد الأحادي. من هنا جاءت رواية رقيم مأخوذة بأمرين لا ثالث لهما، رقيم الاسم، ورقيم الشاعر. ولم تكن الرواية مقنعة لا في تبرير الاسم وربطه بالأحداث، ولا في ربط شخصيته الشعرية بمفاصل الرواية. فقصة الحب ليست مقصورة على الشعراء. وإذا افترضنا أن الرواية تتناص مع قصص العشق في التراث العربي أو غيره، فلم تصل الرواية إلى هذا النضج بأي حال. فقصص العشق دائماً تقود إلى طهر العاشق وولائه لمحبوبته والفناء من أجلها، بينما رقيم يحزن على موت فاتن، لكنه لا يفقد رغبته في الحياة. وهنا هو مفصل الرؤية العابثة، الرؤية التي تسخر المرأة لمداواة جراحات الرجل. فبدلاً من أن يزداد طهراً وفناء في محبوبته، يتفرغ رقيم لملاحقة المرأة جسداً لا روحاً، ويتحول بشعره إلى اصطياد النساء ومعاشرتهن بدعوى البحث عمن يحتضن شاعريته.

إنها رؤية العالم من منظور ذكوري، رؤية ضاجة بالأنانية ولا شيء سوى ذلك. فلا الحب هذب شخصية رقيم، ولا موت محبوبته صنع منه شخصية ذات أبعاد مركبة، يمكن أن نقرأ فيها سياقات مختلفة. بل إنها شخصية مسطحة لم تنمُ قيد أنملة. فقد عرفنا عنه ما يجب معرفته منذ الفصل الأول. ولم تضف الفصول الأخرى إلا استعراضاً لقصائد رقيم في نساء المدينة، وكأننا نقرأ أحد دواوين الشاعر الكاتب، لا الشاعر الشخصية.

الرواية الثالثة: (الحفائر تتنفس، 2002م) لعبد الله التعزي، وهي قصة محمود تكنيري الذي يبحث عن جذوره وأصله ونسبه، فيجد غموضاً يسلمه إلى حيرة وضياع.

فإحساسه الدائم بأنه ابن غير شرعي يجعل علاقته بوالده المفترض مسعود قلقة يحكمها الشك. وتعد هذه الرواية أنضج الروايات السابقة دون أن يعني ذلك خروجها برؤية مغايرة في ما يتعلق بالمرأة.

ورواية (الحفائر تتنفس) رواية معلم في الخمسين من عمره، تثيره حادثة موت سراج الأعرج، الرجل الدرويش، فيرى في موته رخص الإنسان. من هنا تشكل حادثة سراج منطلقاً عفوياً لإعادة جلد الذات، حيث تقوم الرواية على تقاطعات الاسترجاع، واللعب على خلخلة بنية الزمن مما أعطى الرواية مزيداً من التشويق، ومعنى مبرراً للعودة لذاكرة مشبعة بالألم.

مأساة محمود تكنيري تتناص مع عذابات الرجل على الأرض بعد هبوطه من الجنة. فالمسؤولية دائماً حوار سواء في المطلق الثقافي أو في تجربة محمود الخاصة. فعدم معرفته أصل نسبه هو الخطيئة ذاتها التي ارتكبها آدم بتحريض من حواء، رغم اختلاف المنظور الإسلامي لهذه الحادثة عن منظور السائد الثقافي. فالنص الديني يحمل آدم خطيئته: «وعصى آدم ربه فغوى». لكن المطلق الثقافي يحمل حواء مسؤولية عذاب الرجل. وعليه فمحمود يتعذب لأنه خطيئة المرأة، قبل أن يكون خطيئة مسعود. وما في الرواية من أحداث جانبية تبدو بعيدة عن جوهر الحدث إلا أنها بصيغة ما تؤكد هذا المنحى. فعندما فكر محمود أن يغسل عذاباته لجأ إلى المرأة ليستعمر جسدها تماماً كما يفعل رقيم. فالدنس لا بد أن يلقى على أعتاب المرأة مهما كانت النتيجة. فعبر تكرار الثيمة الأساسية يقع الكاتب في الشخصية النمطية دون أن يخرج من سياجها. فالمرأة تحاكم لأنها قبلت صبوات الرجل. وبقدر نفور محمود من والده وإحساسه أنه يكرهه، فإنه في الأصل يدين فعل المرأة، ويغسل عذاباته بالمرأة. فالمرأة هي الحاضنة والمستقبلة والمستسلمة للخطيئة، ولا أحد غير الرجل يمكن أن يعيد تشكيل العالم وفقاً لهذا المنظور.

* * *

إشكالية المرأة في هذه الروايات أنها الطرف الأضعف. في رواية رقيم تموت فاتن، وتبقى ذكراها محرضة، لا على الوفاء لها، بل على العبث بجسد جنسها النسائي.

من هنا يمكن أن نؤول دخول رقيم في علاقات نسائية عبثية، شهوانية، بدءاً بجارته التي ادعت إخراجه من حزنه، وانتهاء بنهى التي تزوجها أخيراً لكي يستقر، فلم ينل من الاستقرار إلا الاسم. وتحولت نهى بدورها إلى ضحية عليها احتواء صبوات رقيم الذي شاخ ولما يزل جامحاً في مضمار النزوات الذاتية.

هل ترتيب الرواية لتموت فاتن في الفصل الأول يعني عجز المرأة عن احتواء الرجل، ثم هل كل مغامرات رقيم نمط من الانتقال من عجزه في امتلاك جسد فاتن إلى استعمار الجسد المؤنث بالمطلق؟ مشكلة رقيم تكمن في اعتقاده أن كل النساء لم يستطعن استيعاب شاعريته، من هنا فأي امرأة لا تستوعبه يستعمرها، ثم يهجرها لغيرها. ولعل أزمته مع جاكلين جزء من هذه اللعبة، فقد تزوجها لأنها كانت تجيد الإصغاء له، لكنه يسقط في فهمها بعد حين وتنقطع أسباب العلاقة.

والمرأة نفسها نجدها في رواية (الحفائر تتنفس)، وهي أم محمود تكنيري، ضحية لصبوات مسعود الذي رأى فيها لعنة تطارده طوال الرواية. لقد استباحها، وبين حبه لها ونقمته عليها، وقف منها حائراً. وكلما يهم بقتلها والتخلص منها، يضعف، حتى ماتت مخلفة رضيعها في يد جارتها سعدية التي ربته حتى سن السابعة. ليبدأ محمود تكنيري بعد موتها رحلة البحث عن ماضيه. وهو ماضٍ مغلف برائحة الشك الذي يصل إلى حد الجنون. هل أرادت الرواية أن تقول إن أصلَ عذابات الرجل هو المرأة؟

وفي رواية (ثمن الشوكولاته)، تتكون حياة ملاك، وهي الشخصية الرئيسية، على خلفية انتهاك الرجل لجسدها. في سن الطفولة يستدرجها زوج خالتها إلى حجرة نومه، حيث يغريها بعلبة شوكولاته، التي تصبح ثمناً لشرفها. من هنا وتحت التهديد تصمت على جرحها. ولكن ما سيأتي بعد ذلك في حياتها من زواج وطلاق، والدخول في علاقات عبثية مع رجال مختلفي السحنات، دافعه الأساس الهروب من محرقة الألم، إلى ألم أشد مرارة. مع ذلك تتنازعها يقظة الضمير من حين إلى آخر. لقد نجحت الرواية في استخدام تقنية رسائل البلوتوث التي تتلقاها باسم الجنة. ففي لحظة غوايتها تصلها رسائل باسم الجنة تهز كيانها. لكنها ما تلبث أن تسقط إلى ما لا نهاية.

لا أجد في هذه الروايات الثلاث، على اختلاف منطلقاتها، رابطاً أكثر من صورة مهشمة للمرأة. وحقيقة لا علاقة لجنس الكاتب في إبداع هذه الصورة التي تبدو نمطية بامتياز. فهي صورة يحركها وعي زائف بدور الفن في إعادة تشكيل الصورة، ونقلها من النمطية إلى الابتكار. لماذا يذعن الفن للواقع في رسم صوره؟ ولماذا تعجز الرواية السعودية، وأقصد أغلب الروايات السعودية وليست هذه الروايات فقط، في إحداث اختراق نوعي في إعادة رسم الصورة الفنية ليس للشخوص المجردة، بل للتكوين الفكري والاجتماعي لهذه الشخصيات؟

لقد اعتقدت بشائر محمد في روايتها، (ثمن الشوكولاته)، أن خير تحد للرجل هو تحدي العرف الاجتماعي. ومن يقرأ الرواية يجد نقداً عنيفاً لأساليب الحياة الاجتماعية وخاصة ما يتعلق بالحياة الاجتماعية للمرأة. بينما مواجهة الرجل تتم بالتماهي مع صبواته، وليس بعدم تكرار مأساتها معه. فهذا خالد رجل ثري يتعرف إلى ملاك ويغدق عليها، وعندما تخبره أنها ستتزوج، يوافقها، فحسب وجهة نظره، الأفضل أن تكون زوجة لآخر، وصديقة له في الوقت نفسه. لم تمتعض، وجرت الأحداث دون موقف، بل مع عودة متجددة لأحضان خالد وغيره بعد أن رأت في الاستقرار قيداً لا تحتمله. ليس هذا هو التطور الفني المفترض للشخصية بقدر ما هو عجز في التكوين الروائي للشخصية. فهي شخصية بلا موقف، مستسلمة لقدرها. فإذا كان اغتصابها وهي صغيرة، قد جرى بخدعة الرجل، فإنها لم تكن مضطرة لذلك وخاصة بعد تحقق فرصة زواجها وإنجابها. فيمكنها أن تنتصر لنفسها بعدم التماهي مع العبث بمصيرها مرة أخرى.

ولا تبتعد مشكلة محمود تكنيري عن مشكلة ملاك. فاستسلام محمود للشك في نسبه، وبالتالي في أمه هو أحد مفاتيح المشكلة. فعند غياب اليقين، يجب خلق اليقين، وإن لم يخلق اليقين فلا بديل سوى الجنون. لم يتسطع محمود أن يُكذب تلميحات والده مسعود، ولم يستطع أن يتقبل تطمينات سعدية التي ربته بشأن براءة أمه. ولو أنه سلك تطمينات سعدية لتغيرت حياته، فقد تفجرت أزمته مع الشك والتساؤل عند عمر الخمسين. وراح يعيد بناء ذاكرة شاخت ليجيب عن سؤال جوهري لماذ أفسدت أمه حياته؟ ولم يسأل لماذا فعل مسعود تكنيري ما فعل؟

هل يشكل ما تقدم عجزاً في قراءة تكوين المرأة في سياقها الاجتماعي والحضاري؟ لقد ظهرت هذه الروايات بمظهر منحاز للرجل، حيث تبرر للرجل، كما في رواية (رقيم)، وتنتقد المجتمع في عدم إعطاء المرأة مزيداً من التحرر لا الحرية، كما في ثمن الشوكولاته، وتدين المرأة بالمطلق رغم مسؤوليتها المشتركة مع الرجل كما في (الحفائر تتنفس).

فتنة الآخر بين الحب والحرب
قراءة في رواية (فتنة جدة)

مقاربة الرواية السعودية لها مداخل عديدة، لعل من أهمها قراءة الرواية في ضوء التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مر بها المجتمع منذ بدء مسيرة الرواية. فمنذ صدور أول رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري في عام 1930م نلاحظ حضور المؤثر الخارجي في تكوين الرواية، من حيث استدعاء الآخر في مقابل الدعوة للحفاظ على روح المجتمع التقليدي. لقد واجهت الدولة أثناء تأسيسها ردات فعل محافظة ما بين دينية واجتماعية، كلها تعكس القلق على الهوية الدينية والاجتماعية. وهو ما نلحظ انعكاسه في الرواية السعودية بدرجات وأساليب مختلفة بدءاً من (التوأمان) وحتى آخر الروايات صدوراً، ومن بينها بطبيعة الحال رواية (فتنة جدة، 2010).

قبل الشروع في قراءة هذه الرواية يجب التنويه إلى أن هذه القراءة تسير في سياقين فني وموضوعي، الفني يسعى لبيان توظيف العناصر السردية المختلفة في خدمة فكرة الرواية، أما الجانب الآخر فهو تلمس الفكرة المهيمنة على الرواية بوصفها الثيمة المحركة للأحداث ومدى علاقتها بسياق الرواية السعودية.

❋ ❋ ❋

الرواية جنس أدبي مرن يمكن تطويعه لمقتضيات فكرة ما، لكن الرواية في الوقت نفسه لا تمنح جمالياتها بسهولة. فقد يجتهد كاتب في الوفاء بعناصر الكتابة السردية، لكن يظل سر الكتابة مستعصياً. وهذا ما يفسر أن الروايات التي تبهر وتثير قليلة. إن الرواية قبل كل شيء هي فن القول لا القول نفسه. والفرق بين أن نقول وأن نتخير

الكيفية فرق جوهري. أسوق هذا الكلام وبين يدي رواية (فتنة جدة) لمقبول موسى العلوي، رواية لا ينقصها شيء من حيث اكتمال عناصر السرد، والتوظيفات المختلفة للفلاش باك أو لتنويع وجهات النظر حول الحادثة نفسها أو وضعها في سياق تاريخي غني بالدلالات الإنسانية والسياسية، لكنها لم توفق للوصول إلى سر السرد الذي يبهر ويثير ويرتقي بالرواية من مجرد القص إلى فن مقنع يعلق بالذهن والوجدان.

تدور الرواية حول حادثة في القرن التاسع عشر الميلادي في ظل حكم الدولة العثمانية في مدينة جدة بأحيائها الأربعة القديمة (الشام والمظلوم والبحر واليمن) داخل سورها الشهير. اختيار الموقع والزمن يهدف إلى استدعاء الصراع التاريخي بين بريطانيا والدولة العثمانية، بريطانيا التي تمتد أساطيلها في كل البحار، والدولة العثمانية التي أخذ تأثيرها ينكمش ودورها يتقزم، أو هكذا صورته الرواية. تسيطر على الرواية حادثة واحدة تبدو مفتعلة وغير منطقية، لكن الرواية بنيت عليها بالكامل. وهي حادثة إنزال علم بريطانيا من على سفينة صالح جوهر أحد تجار جدة. باركت الدولة العثمانية ذلك ممثلة في واليها على مكة (نامق باشا)، واحتجت بريطانيا من خلال القنصل الإنجليزي في جدة الذي ذهب إلى السفينة وأنزل علم الدولة العثمانية وألقاه أرضاً. من هنا ثارت الجماهير وهاجمت منزل القنصل وقتلته وقتلت الكثير من رعايا بريطانيا وفرنسا في جدة. تتطور الأحداث لتشن بريطانيا هجوماً بالمدفعية من عرض البحر على جدة، وأخيراً تضطر الدولة العثمانية لتقديم المتسببين للمحاكمة، حيث أعدم بعضهم بينما سجن أو نفي بعضهم الآخر.

فنية الرواية:

اعتمدت الرواية تقنية تعدد الرواة، وهي تقنية ظهرت في البداية من خلال الرواية الجديدة في فرنسا في الستينيات الميلادية، وفي العالم العربي وجدت حضورها من خلال بعض الروائيين العرب من أبرزهم نجيب محفوظ في رواية (ميرامار) وجبرا إبراهيم جبرا في رواية (السفينة). وهذه التقنية تؤكد أن الحقيقة تتعدد بتعدد الرواة، وهي تقنية تؤسس ديمقراطية الحكي على مبدأ الاعتراف بوجهة نظر الآخر. فمصدر الحقيقة في مثل هذا النوع من الروايات لا يقوم على سلطة الراوي العليم أو الراوي المتكلم،

بل تتجزأ مكوناتها ليعيد القارئ بناءها وفقاً لرؤيته وخلفياته المعرفية والثقافية. والرواية بهذه التقنية مخلصة للفكر اللبرالي الذي يمنح فضاءً من حرية التفكير وحرية الرأي التي لا تفرض الفكر، بل تقترح وتهيئ العقل لمهمة استثمار الحقيقية. إن عدم اليقين الذي تؤسسه رواية تعدد الرواة أتاح فضاءات مهمة للتماهي بين التقنيات السردية والأسئلة الفلسفية التي تشغل الإنسان. وقضية الأحداث التاريخية أو التاريخ يظل دائماً محل نزاع بين من يرويه ومن يكتبه من جهة، ومن يتلقاه في ظروف مختلفة وزمن مختلف من جهة أخرى. فالتاريخ يرويه ويكتبه المنتصر، ولذلك فهو تاريخ متحيز لحقيقته المسبقة. بينما الرواية التي تعيد كتابة التاريخ من منظور خيالي، تعيد بعثرة حقيقة المنتصر وإخضاعها للتأمل ونزع سلطة الانتصار عنها التي تحميها من النقد وطرح الأسئلة. فالرواية مشروع لاقتراح بدائل للحقيقة المطلقة، وإنزالها من مرتبة الحقائق إلى مرتبة الأفكار والقضايا التي تقبل النقاش والنقدات المختلفة. إذ لا سلطة للتاريخ أمام الرواية عموماً، وأمام رواية الرواة المتعددين خاصة.

***

حصر الكاتب الرواية في أربع وجهات نظر (وجهة نظر صالح جوهر، ووجهة نظر منصور التهامي، ووجهة نظر فتنة، ووجهة نظر نامق باشا). تمثل وجهتا نظر صالح جوهر، ونامق باشا الجانب الأكثر تأثيراً في تطوير الأحداث، فهما ذات صلة مباشرة بالحدث الرئيس في الرواية (إنزال العلم الإنجليزي من سفينة صالح جوهر وما استتبع بعد ذلك من أحداث). جوهر يروي من موقعه بوصفه من أهل جدة، ولاؤه للدولة العثمانية، بصفتها حامية الإسلام والمسلمين، ونامق باشا يروي من موقعه كوال للخليفة العثماني على الحجاز.

في خضم هذه الروايات المتعددة ولا أقول المختلفة، غابت وجهة نظر الجانب البريطاني رغم أهميتها في تقدم منظور مختلف. كما أن اختيار من يروي قد جاء بعيداً عن مركزية الحادثة. أول وجهة نظر تصادفنا هي وجهة نظر صالح جوهر أحد تجار جدة، الذي أنزل علم بريطانيا من على مركبه دون تفسير أو مبرر يذكر إلا أنه قرر فجأة أن يستبدله بالعلم العثماني. وإذا قبلنا هذا، فإننا نتساءل هل كان مجبراً على أن يضع علم بريطانيا على سفينته أصلاً، أم أنه كان مختاراً؟ وفي كلا الحالتين أليس مواطناً تابعاً

للدولة العثمانية؟ إن الحادثة بهذا الشكل غير مقنعة، وما جاء بعدها هو استتباع لهذه الحادثة نفسها. وما بني على خلل، سيحمل بذور الخلل في كل أرجاء الرواية. ظل صالح جوهر يحمل ذنب هذه اللحظة فهو يرى أنه مسؤول عن هذه الحادثة المفتعلة، رغم أنه يوصف بالتعقل والرزانة.

يفترض في تعدد منظورات الرواة أن تكشف فوارق في الموقف من الحادثة المروية، غير أن علاقة الرواة بالحادثة، في هذه الرواية، هو المراقبة والوصف دون الوقوف منها أي موقف يذكر، باستثناء نامق باشا الذي بدا أكثر تفاعلاً عطفاً على مسؤوليته الإدارية والأمنية. أما صالح جوهر فهو الأكثر سلبية، إذ وقف متفرجاً في كل مراحل تطور الحادثة، وبدت شخصيته الأكثر افتعالاً، غير مقنعة لا في فعلها، ولا في بنائها.

أما وجهتا النظر الأخيرتين فهما وجهة نظر منصور التهامي ووجهة نظر فتنة. وهما وجهتا نظر بعيديتان عن مركزية الحادثة، ترويان تجربتهما وما يتقاطع مع هذه الحادثة. منصور انشغل برواية ماضية وماضي والده وعلاقته وعلاقة والده بالشيخ إدريس وهي تجربة شغلت حيزاً كبيراً من الرواية دون أن يكون لها تأثير مباشر في سير الأحداث. منصور شاب قدم إلى جدة وحل ضيفاً على صالح جوهر، شارك في أحداث فتنة جدة وشارك في الهجوم على دار القنصل البريطاني، وأصيب وظل مريضاً بعيداً عن الأنظار حتى نهاية الرواية عندما تم تسهيل عودته إلى قريته. أما فتنة فهي امرأة مطلقة، تروى معاناتها مع طليقها الذي لم تتوانَ في بيان صفاته الذميمة وأخلاقه الرديئة، تبريراً لتعلقها وحبها لمنصور. علاقتها بمنصور شغلت رؤيتها ومنظورها، فلم يكن لها من موقف يذكر إزاء الحادثة أو فتنة جدة كما عبرت عنها الرواية. من هنا دفعها حبها لمنصور لتبذل جهوداً كبيرة مع أمها لاستضافة منصور الغائب عن الوعي بفعل إصابته في منزلها حتى نهاية الرواية. لم يكن من وجود لمنصور إلا جسده المنهك بالإصابة، ولم يكن يجمع بينهما إلا ذلك الحب الصامت الأخرس.

إذا أردنا أن نجمع خيوط هذه الروايات أو جهات النظر الأربع نجد أنها قصة قصيرة ضخمت عبر تضخيم الجانب الوصفي على حساب السرد، واستنبات حكايات جانبية بعيدة عن جوهر الحادثة. فلو افترضنا غياب رواية منصور وفتنة فما الذي سينقص

الرواية. لا شيء، لأن منظور منصور وفتنة جاء من خارج الحادثة الأساس في الرواية. وعليه ستنقص صفحات الرواية من 300 إلى النصف تقريباً دون أن تتأثر الرواية بأي اختلال في بنيتها. إن وجود أي شخصية لا بد أن يؤدي دوراً حيوياً في تكوين الرواية، وهو ما لم نلمسه في شخصيتي منصور وفتنة.

فتنة بين الشخصية والعنوان:

اختارت الرواية (فتنة) عنواناً وشخصية لإحداث المفارقة بين مضمون العنوان وبين مضمون الشخصية، فما تأثير ذلك على المتلقي؟ معلوم أن العنوان عتبة أولية مهمة تأسر القارئ وتستثير اهتمامه وتضيء له جنبات الرواية. وفي حالة هذه الرواية جاء العنوان مطابقاً لاسم الشخصية (فتنة)، فهل حقق هذا الازدواج شيئاً من الفاعلية للنص؟ منذ الصفحات الأولى يكتشف القارئ أن الفتنة المقصودة هي فتنة الحرب لا فتنة الجمال، فالمرأة وإن كانت فاتنة، ففتنتها لنفسها لم يكن لها أثر في أحداث الرواية. وهو ما يجعل القارئ يتساءل عن تسمية الشخصية بهذا الاسم الملتبس مع فتنة الحرب. أما فتنة جدة فهو عنوان مباشر في سياق قراءته وفقاً لفحوى الأحداث من إنزال العلم الإنجليزي ومروراً بضرب الإنجليز جدة بالمدفعية وانتهاءً بعقوبات السجن والنفي والإعدام لبعض أهالي جدة ممن شاركوا في تلك الحوادث.

وكون العنوان يقف عند حد المعنى المباشر فهو أقرب للتقرير منه إلى عنوان نص أدبي يوحي دون التصريح المباشر بمعنى العمل. لم تنجح الرواية في استثمار العلاقة بين اسم الشخصية فتنة وطبيعة الحادثة من حيث الإحالة على الحب بوصفه فتنة تذهب العقل كما الحرب. فالحب والحرب يمكن أن يكونا فعلين ضد العقل، لكن الرواية لم تذهب لتصل إلى فكرة الربط بين فتنة الحرب وفتنة الجمال وما تتركه من ارتباك لمن يشاهد جمال المرأة فتنة، فقد ظلت فتنة امرأة غير مرئية وغير ملموسة بالنسبة إلى الناس، حتى منصور لم يرها عياناً إلا وهو ملق على فراشه يعاني ويلات الألم، عندها تغلبت فتنة مرضه وألمه على فتنة جمال المرأة فتنة.

لم تستغل الرواية مجافاة الحرب والحب للمنطق، وهو مشترك فاعل كان يمكن

أن يمنح الرواية نضجاً وبعداً فلسفياً مؤثراً في سياق بناء أحداث الرواية. فلو استبدل الكاتب حادثة إنزال العلم، بحادثة اعتداء على فتنة من قبل رجل إنجليزي على سبيل المثال، كان يمكن أن تدخل الرواية منعطفاً متعدد الدلالات. فيفترض في هذه الحالة أن المعتدي وقع مأسوراً بحب فتنة المرأة التي أدت إلى فتنة أكبر، وكان الدفاع سيصبح دفاعاً عن العرض، وهو مبرر كافٍ لهذه الثورة التي تستحق التضحية. هندسة الفكرة لم تنهض على أساس فلسفي، بل على أساس من الحكي المجرد القائم على نقل الحكي والإخبار عن تطور الحادثة ليس إلا دون عناية ببناء هرم الدلالات التي تفتح للقارئ منافذ للتأويل.

الآخر حيث تكون الأنا:

أما على الجانب الموضوعي، أو جانب الفكرة فيمكن قراءة هذه الرواية ضمن الروايات السعودية الموجهة ضد الآخر. فهذه الرواية تأتي ضمن سياق ممتد من الرواية السعودية في التعامل مع الآخر. فمنذ رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري ومروراً بالعديد من الروايات مثل رواية (البعث) للمغربي و(ثمن التضحية) لدمنهوري و(غداً أنسى) لأمل شطا و(ريح الجنة) لتركي الحمد، و(ستر) لرجاء عالم وغيرها من الروايات التي أسرها موضوع الآخر فتعاملت معه من منظورات مختلفة، لكن معظمها جاء متحيزاً ضد الآخر من منطلقات إيديولوجية من خارج النص في الغالب.

تعاملت الرواية السعودية مع الآخر بمنطق مختلف، منطق يختلف عن منطق الواقع. فالرواية السعودية قدمت الآخر، وربما تقدمه مستقبلاً، إلا في ما ندر، في صورة العاجز والمقهور وفاقد البصيرة. وهي صور نمطية روائية توارثها الروائيون السعوديون عن الروائيين العرب. والإشكالية هي إشكالية تضخيم للذات في غير موقعها، إشكالية فهم مقاربة الواقع روائياً. فالفرق بين الواقع والرواية فرق بين الكائن والممكن. فإذا كان الواقع كائناً لا فكاك منه، فإن الفن الروائي ممكن في تصوراته وعدم تسليمه بالواقع. فالفن الروائي هو ما ينبغي أن يكون، أي الحياة بمنظور يختلف عن السائد. من هنا، نرى ضرورة الوقوف على منطلقات التعبير الروائي عن الآخر في الرواية السعودية، رغم هذه العلاقة الحضارية الملتبسة بين الأنا والآخر.

هناك ثيمتان سيطرت على الرواية السعودية في ما يتعلق بموضوع الآخر. الثيمة الأولى هي تمثيل العلاقة مع الآخر عبر موضوع الزواج، فجاءت الأنا رجلاً والآخر امرأة، وهي فكرة دالة على ثقافة الاستعلاء في ثقافتنا وخاصة فيما يتعلق بالمرأة. وقد سبقت الرواية العربية إلى استثمار هذه الفكرة، فجاءت الكثير من الروايات العربية في هذا السياق، مثل (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح وغيرها من الروايات، كلها أظهرت الأنا رجلاً والآخر امرأة. وهذه الصيغة ذاتها نجدها في معظم الروايات السعودية، مثل (غداً أنسى) لأمل شطا، و(لحظة ضعف) لفؤاد صادق مفتي، و(ستر) لرجاء عالم وغيرها.

الثيمة الأخرى هي الذهاب إلى الآخر، وغزوه في عقر داره لا بداعي الحوار، بل بمعنى الاستيلاء. فكل الذين تزوجوا من أجنبيات ذهبوا إلى هناك. هل يأتي هذا الفعل السردي ردة فعل للعجز الواقعي، حيث يأتي الغرب ويحقق هيمنته على الأرض والإنسان العربي؟ فالعجز في مقابل القهر الذي مارسه ويمارسه الغرب في علاقته بالشرق العربي سبب قدراً من ردة الفعل تحت وطأة الإحساس بالعجز والإحباط. وكانت النتيجة بقاء العلاقة بين الطرفين متوترة وتتسم بالريبة وعدم القبول.

فكيف تعاملت هذه الرواية مع موضوع الآخر؟

قبل الإجابة يفترض أن نحدد من هو الآخر في الرواية. هناك ثلاثة أقطاب تمثل الآخر حسب المنظورات المختلفة، وهم؛ الإنجليز والعثمانيون وأهالي جدة. علاقتهم ببعض مرتبكة، علاقة تنقصها الندية. فأهالي جدة خاضعون للسلطة العثمانية، والسلطة العثمانية تحاذر الإنجليز وتتحاشى إغضابهم. المحرك الذي افترضته الرواية هو كره مضمر باحت به حادثة إنزال العلم. فصالح يقدم طلب السماح بإنزال علم بريطانيا من على سفينته، فتوافق الدولة العثمانية من خلال واليها على الحجاز (نامق باشا). من هنا جاءت ردة فعل الإنجليز بإنزال علم الدولة العثمانية تحدياً وإذلالاً للدولة العثمانية وإهانة لعموم للمسلمين حسب تعبير الرواية. من هنا تولّد غضب أهالي جدة تجاه القنصل الإنجليزي ورعايا بريطانيا وفرنسا من المسيحيين. لقد كان المبرر دفاعاً عن الإسلام والمسلمين، لا دفاعاً عن صالح جوهر أو الدولة العثمانية. فتأكيد الرواية على هذه النقطة بالذات، واستحضار حوادث قتل المسيحيين جعل الصراع في مستوى ديني

بين المسلمين والمسيحيين. وهو موضوع حضر مرة واحدة في الرواية السعودية من خلال رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة، 2003) لفاطمة بنت السراة، وهي من أخطر الروايات توظيفاً للآخر من حيث حدة الخطاب وبيان تفوق الأنا الدينية على الآخر الغربي بالتحديد. تقوم رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) على فرضية احتواء الآخر، بل وإمكانية تغيير هويته الدينية والاجتماعية واللغوية. وهي بهذه الرؤية تعد من أكثر الروايات جموحاً في مسألة احتواء الآخر وتدجينه، بدءاً من المظاهر الخارجية، كالاسم واللغة، وانتهاء بالدين والثقافة. هل فرضية احتواء الآخر ذات جدوى؟ رغم أن الأصل يكمن في الإبقاء على الاختلاف والبحث عن المشترك بين الأقوام، امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾ (سورة الحجرات، الآية 13). وعليه، يبقى الدين خياراً، لا شرطاً للتعارف.

رواية فتنة تأخذ طرف الخيط في العلاقة مع الآخر، لتقيم الصدام بين الأطراف الثلاثة. وهو صدام ينتهي بهزيمة الإنسان، قبل الدين. فالإنجليز ينتصرون لدينهم وهيبتهم على حساب أهالي جدة، حيث دكوا جدة بنيران مدافعهم، فشردوا وقتلوا وانتهت المأساة بانحياز الدولة العثمانية بالتصالح مع الإنجليز على حساب مواطنيها من أهل جدة. لم يظهر في كل الروايات التي تناولت هذا الموضوع من قبل أي اتصال مادي بين مكونات الأنا والآخر. فهذه الرواية تضيف بعداً معقداً في العلاقة التي تكشف العجز والهوان الذي يعيشه المسلمون. كما انفردت رواية (فتنة جدة) بكون الآخر طابق صورته الواقعية من حيث القوة والتسلط، عكس كثير من الروايات السعودية التي قدمت الآخر في حالة من الاستكانية، وعوضت ضعف الذات واقعياً بأنماط من التفوق المتخيل. فالصورة المطابقة للواقع لا تضيف جديداً، بل تتحول الصورة حالة تسجيلية توثيقية وهو ما وقعت فيه هذه الرواية.

نأت رواية (فتنة جدة) بنفسها عن تناول موضوع الآخر في سياق زمني معاصر، فاختارت بيئة الحدث التاريخي لاستعراض العلاقة مع الآخر بعيداً عن الإسقاطات السياسية الراهنة، ربما دفعاً للحرج وإعطاء الموضوع قيمة مستمدة من جلال الماضي وهيبته. كما ترتب على ذلك حرية في تقديم البيئة المكانية بشواهد واضحة المعالم. وهو أمر غير مألوف في تقديم هذا الموضوع إلا إذا استثنينا رواية ستر لرجاء عالم،

حيث قدمت الآخر الأمريكي في جدة، ولكن في سياق العلاقات الاجتماعية لا في سياق العلاقات الدولية كما في هذه الرواية.

هذه قراءة موجزة لرواية (فتنة جدة) لمقبول موسى العلوي، قراءة في سياقين فني وموضوعي. فعلى المستوى الفني يمكن أن نضعها مع روايات الوسط في مسيرة الرواية السعودية، وهي مقبولة كونها الرواية الأولى للكاتب، وهي تعد بتجربة أكثر ثراءً في روايات الكاتب القادمة إن كتب له الاستمرار. ولعل من المظاهر الجيدة التي امتازت بها الرواية هي اللغة السردية، من حيث وظائفها وسلامة تركيبها. أما على الجانب الموضوعي، فحسب الرواية أنها طرقت موضوعاً شائكاً، هو موضوع الآخر بكل أبعاده المختلفة، وبطريقة نأت عن المعالجة التقليدية للآخر في الرواية السعودية.

الرواية النسائية السعودية بين شرطين

يشكل النظر في الرواية النسائية السعودية تحدياً مثيراً، وخاصة إذا كان له علاقة بالقيمة الموضوعية وليس الفنية، القيمة الفلسفية وليس الإجرائية، أو بمعنى أدق، نظر في منظومة الخطابات التي تجيب عن دلالات النشوء والتطور في سياق الإقصاء الذي تكابده المرأة.

ورغم القناعة العميقة بضرورة النظر للرواية النسائية السعودية وفق منظور إنساني، بعيداً عن التحيز أو التصنيف المسبق للأجناس أو التجارب الأدبية، فإن الضرورات المنهجية لها سلطة في هذا الفرز والتصنيف. فالضرورة المعرفية تحتم النظر للرواية النسائية في سياق أكبر للإجابة عن سؤال تاريخية النشوء من ناحية، وسؤال الثيمة أو الموضوعة التي تتحرك في فضائها أو الخطاب الذي يوجه مسارها من ناحية أخرى. إن المتابع لتجربة الرواية النسائية في السعودية يلحظ تفرداً في تجربتها، ودلائل ذلك، تاريخية وموضوعية. ومعلوم بالضرورة أن للتاريخ سلطة على ما حوله، فليس مجرد إطار زمني، بل إنه شرط موضوعي تولد التجارب فيه ومن خلاله، ذاهبة إما إلى نجاح أو إلى إخفاق. وقبل أن نستغرق في الحديث، أود أن أتناول موضوع الرواية النسائية من خلال التضاد بين حركة الرواية بوصفها إدارة للتعبير والتغيير من ناحية، والشروط التاريخية والموضوعية التي تتحرك في فضائها من ناحية أخرى، ومدى تأثير الإملاءات ذات الصبغة المحافظة على ظهور النص الروائي النسوي، ومن ثم تكوينه المعرفي في ما بعد. إذاً، فالحديث سيتركز على واقع الرواية النسائية من خلال التوقف أمام شرطين أساسيين؛ أولهما شرط الوجود التاريخي، والثاني: الشرط الموضوعي الذي أمد الرواية النسائية بتفرد خطابها.

الرواية النسائية وشرط الوجود التاريخي:

يؤرخ دارسو الرواية السعودية بداية ظهور الرواية النسائية في أوائل الستينيات الميلادية عندما بدأت سميرة خاشقجي تصدر رواياتها خارج المملكة. وليس هذا التاريخ مهماً في ذاته، بل أهميته تكمن في علاقته بتاريخ صدور رواية الرجل الذي يعود إلى عام 1930م عندما أصدر عبد القدوس الأنصاري رواية (التوأمان). إذاً، ثلاثون عاماً تفصل بين صدور رواية الرجل وصدور رواية المرأة. ما الذي يمكن أن نجده في هذا الفارق الزمني؟ إن هذا الفارق الزمني يؤكد حضور الرجل، ثقافة وكتابة في سياق الثقافة المحلية، في الوقت الذي حرمت المرأة من هذا الحضور لأسباب اجتماعية محافظة. ظلمت المرأة أولاً عندما غيبت عن سياقها الاجتماعي، حيث لم يكن لها نصيب في مسيرة التعليم رغم ضعف هذه المسيرة وبدائيتها في بداية عهد البلاد بهذه المسيرة. وعليه فإن التعليم يعد القياس الأنسب للبحث في تحيز المجتمع ضد المرأة. فالمرأة لم تحظ بالتعليم النظامي إلا في الستينيات الميلادية، وهي المرحلة التي تزامنت مع صدور الرواية النسائية. فكيف تكتب المرأة رواية إبداعية وهي غير مؤهلة للقراءة والكتابة أصلاً؟ فهل يستقيم ذلك مع طبيعة الأشياء؟ إن الرواية خاصة، والأدب الفصيح عامة هو ناتج ثقافة القراءة والكتابة، ليس على المستوى الإجرائي، بل على المستوى المعرفي. فحركة التعبير الأدبي ليست حركة فردية تتم من طرف واحد، إذ لا بد من سياق اجتماعي وثقافي يتلقى ويتفاعل حتى تتحقق دائرة التواصل والتأثير. وأعتقد أن لا أحداً يستطيع أن يجزم بوجود الشرط الثقافي والمعرفي بالنسبة إلى المرأة في تلك الحقبة، فضلاً عن أبجدية القراءة والكتابة. فكيف نوفق بين روايات صدرت في تلك الحقبة وأرخت لبداية الرواية النسائية وبين غياب تعليم الفتيات النظامي حتى ذلك التاريخ. ولعل الاحتجاج بكفاية التزامن بين صدور الرواية النسائية وتوفر بيئة التعليم النظامي ليكون سبباً في التأريخ لبداية الرواية النسائية، لا ينهض، في الحقيقة، ليكون حجة على بداية الرواية النسائية. ذلك أن ظروف بداية صدور الرواية كان بعيداً عن السياق الطبيعي لنمو المجتمع. فقد جاء صدور الرواية الأولى لسميرة خاشقجي في حين كانت تجربة التعليم النسائي النظامي في المجتمع السعودي لا تزال في خطواتها الأولى. ومعلوم أن التأثير لأي مسيرة تعليم يبدأ مع مخرجات التعليم التي

تحتاج إلى قرابة عشرين عاماً من بداية مسيرتها على أقل تقدير حتى يمكن أن تمارس ترف الكتابة والنشر وتعاطي الأدب وتذوقه. علاوة على ذلك، فإن التعليم حتى أوائل الثمانينيات الميلادية لم يتجاوز الثانوي للكثير من الفتيات. كما أن تجربة الكاتبة سميرة خاشقجي الثقافية تجربة خارجية، حيث تعلمت واطلعت على جنس الرواية وجربت الكتابة وتلقت أصداء قراءة أعمالها. إضافة، إلى ذلك، يجب أن لا يغيب عن تفكيرنا أن صدور الروايات الأولى كان خارج المملكة العربية السعودية، وهو أمر يضاف إلى جملة الأسباب التي تؤكد صعوبة التأريخ لصدور الرواية النسائية بداية الستينيات الميلادية التي تعد البداية الأولى لانطلاق التنمية الاجتماعية الموجهة للمرأة.

ما نود أن نصل إليه أن الروايات التي صدرت في الستينيات حتى مطلع الثمانينيات ليست نتاج البيئة الاجتماعية والتعليمة للمجتمع السعودي، بل نتاج تجارب نسائية فردية تنورت تعليمياً وثقافياً في بيئة خارج المجتمع السعودي. فرغم نسبة الأعمال إلى هوية كاتباتها، فهي نسبة تتوخى الهوية الوطنية، وليس هوية التكوين الثقافي والاجتماعي للفرد. فإذا كان الانتماء للهوية الوطنية رسمي، لا يشترط المعايشة والتفاعل، بل يكتفى بتسجيل الانتساب للهوية مع حرية اختيار مكان الإقامة داخل أو خارج الوطن وفقاً لظروف الفرد ونمط معيشته وارتباطاته، فإن الهوية الثقافية والاجتماعية بالنسبة إلى الفرد تصبح حتمية لنسبة الأعمال الأدبية لسياقها الاجتماعي والثقافي.

ولمقاربة أكثر وضوحاً يمكن النظر في روايات سميرة خاشقجي وهدى الرشيد وهند باغفار الصادرة في فترة الستينيات والسبعينيات الميلادية، فهي أعمال تقدم دلالة حية على هذا النمط من الكتابات التي استفادت من التربية الثقافية الخارجية في تقديم هذه الروايات ونسبتها إلى الرواية السعودية بحكم انتمائهن الوطني لا الثقافي. فهن وغيرهن من الكاتبات المتقدمات زمناً، من أمثال فوزية أبو خالد وشريفة الشملان، قد بذلن مجهوداً كبير في التعليم والتثقف في بيئات أخرى وفرت لهن ما لم يجدنه في بيئتهن الاجتماعية المحلية. فسميرة خاشقجي، على سبيل المثال، تربت تعليمياً وثقافياً وقيمياً خارج المجتمع السعودي، ومعظم رواياتها تدور في سياق غير المجتمع السعودي مثل رواية (ذكريات دامعة) أو رواية (بريق عينيك). وحتى الروايات، مثل (قطرات من الدموع)، التي كتبتها عن المجتمع السعودي تعد كتابة من الخارج،

أفكارها مسبقة وحوادثها جاهزة لتجيب عن قلق الكاتبة، لا أن تعالج التكوينات الاجتماعية بواقعية شديدة الخصوصية والصلة بالمجتمع في حركته اليومية. ولا تخرج رواية (البراءة المفقودة) لهند باغفار، ورواية هدى الرشيد (غداً سيكون الخميس)، وهما روايتان صدرتا في فترة السبعينيات الميلادية، عن معالجة بعيدة عن أجواء البيئة السعودية، حيث تدور أحداث الروايتين في بيئتين خارجيتين. وفي المقابل، نلحظ في الروايات النسائية السعودية التي صدرت في فترة التسعينيات الميلادية وما بعدها تغيراً جوهرياً، حيث نلحظ عمق المعالجات الروائية وقدرتها على إحداث صلة بالواقع اليومي، صلة نرى أنها نتاج حركة طبيعية لسياق ثقافي بدأ تشكله في أوائل الستينيات الميلادية، حيث وضع تنوير المرأة في الحسبان لأول مرة. ويمكن أن نستحضر في هذا السياق مجموعة من الروايات النسائية التي تجيب على فرضية الرواية من داخل السياق الثقافي لا من خارجه. فالمتأمل في رواية نورة الغامدي (وجهة البوصلة)، ورواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب)، ورواية (بنات الرياض)، وهي الروايات الأولى لكل واحدة منهن، يلمس مدى أهمية التكوين الثقافي في توجيه مسار هذه الروايات، وجعلها ذات قيمة داخل سياقها الاجتماعي والثقافي. فهن وغيرهن كن نتاج تكون ثقافي عرفن أبعاده فدخلن في جدلية عميقة معه، ولم تعد هؤلاء الكاتبات وغيرهن متلقيات، بل أضحين منتجات للاختلاف. فحققت رواياتهن أعلى مقروئية ممكنة في سياق ثقافي واجتماعي آخذ في التغير.

أين يمكن الآن أن أصل بفرضية الرواية من داخل السياق الثقافي لا من خارجه؟ إن كل ما تقدم يدفعني لافتراض بداية مختلفة للرواية النسائية السعودية مختلفة عما ألفه الدارسون، واطمأن إليه النقاد. لأن من ضرورات النظر في تاريخية الرواية النسائية السعودية التأكيد أن الرواية هي نتاج سياقات وتجارب، وليس مجرد ظهور إصدار يحمل اسم كاتبة مواطنة يمكن أن يلغي حتمية العلاقة بين الرواية وسياقها. وعطفاً على وعينا بخصوصية تجربة الرواية النسائية السعودية ومدى صلتها بحركة المجتمع سواء في السياق التعليمي أو الثقافي، فلا يمكن أن تكون الرواية إلا مخاض تجربة مجتمع يبني كاتبتها ويسلحها بقدر من الحريات العامة، مثل حرية التعليم. إن البداية المفترضة للرواية السعودية التي ولدتها تجربة تعليم الفتيات النظامي يمكن رصد ملامحها مع

بدء صدور روايات كاتبات الثمانينيات من أمثال أمل شطا في روايتها (غداً أنسى، 1980م)، رجاء عالم في روايتها (4 صفر، 1987م)، وبهية بوسبيت في روايتها (درة من الأحساء، 1987م)، وصفية عنبر في روايتها (وهج من بين رماد السنين، 1988م)، وصفية بغدادي في روايتها (ضياع والنور يبهر، 1987م). ورغم قلة الإنتاج الروائي وضعفه الفني باستثناء نسبي لرواية 4/ صفر، فإننا نتحدث عن ثمرة التجربة النسائية مع التعليم والتحول النسبي للمجتمع نحو الأخذ بأسباب التمدن. إن هذه الحقبة تمثل رمزياً، بالنسبة للمرأة، اللحظة التي بدأت تحيك خطابها الروائي وتعلن بدء إسهامها الثقافي والإبداعي. غير أن تنامي الرواية النسائية وحضورها الفاعل تأخر إلى أواخر التسعينيات الميلادية مع الموجة الجديدة من الروايات التي وصلت إلى ذروتها في المقروئية بصدور رواية (بنات الرياض) في عام 2005، حيث حققت أعلى مقروئية ليس بالنسبة للرواية النسائية، بل إلى الرواية السعودية عموماً.

إن مرحلة الثمانينيات الميلادية هي مرحلة بداية انفتاح المجتمع وتحسن وضعه الاقتصادي وزيادة رقعة التعليم وتنوع قنواته وبداية مخرجاته التي أخذت تلامس حركة المجتمع. ونحن لا نشك في أن هناك عوامل خارجية كثيرة ساهمت في التحول من مجتمع محدود التجربة إلى مجتمع اتسعت تجاربه واحتكاكه بتجارب المجتمعات الأخرى. فتوافد آلاف العمال من جنسيات مختلفة بغرض اقتصادي سواء في مجال الطب أو التعليم أو المهن والحرف المختلفة كان له مردود في خروج المجتمع من رتابة المشهد اليومي إلى آفاق أبعد عمقاً. بالإضافة إلى الخروج الكبير لشرائح اجتماعية إلى خارج الحدود لغرض الدراسة أو التجارة أو السياحة، وهو ما ترتب عليه من تفاعل للتجارب والقناعات واكتشافات معرفية وإنسانية عميق التأثير سلباً وإيجاباً في تكون المجتمع السعودي.

أين تقف الرواية السعودية النسائية، بل أين تقف الراوية السعودية عموماً من كل ذلك؟ إن في بعض تجلياتها ما يُعد استثماراً أمثل للتجاذبات وحدة الحركة وتوترها، وهو ما شهده المجتمع في الثمانينيات من صراع بين قناعات الإبقاء على تقاليد الماضي القريب وبين الرغبة في المواكبة والاندماج مع المستجدات المعاصرة والاستفادة منها. إن هذا الديالكتيك اليومي هو أحد أعمدة النشاط الروائي في حقبة الثمانينيات التي

استطاع كاتب حساس مثل عبد العزيز مشري من التقاط مفارقة التوتر بين حقيبتين، بل بين نمطين من التقاليد. ورغم أن واقع الرواية السعودية عموماً في حقبة الثمانينيات لم يكن قد سجل الحضور اللافت الذي نشهده اليوم، فإنه يمكن اعتباره نقطة انطلاق نحو تسارع الإنتاج وتزايده لإحداث التراكم المطلوب لصناعة رواية تتعدد فيها الاتجاهات والنزعات وتتجدد فيها جدلية الصراع بين الفرد ومجتمعه.

الرواية النسائية في سياق شرطها الموضوعي:

هيمنة موضوع بالمطلق على مسيرة الرواية، أي مسيرة، أمر غير وارد. ذلك أن التجارب تتباين، والموضوعات تتجدد، ومعه تصبح الرواية نصاً مواكباً ومتقاطعاً مع واقعه. غير أننا نجد الاستثناء في الرواية النسائية السعودية، من حيث وجود حضور أكبر، وأوسع، وأعمق، لكنه مع ذلك غير مطلق، لموضوع الرجل بشكل يثير المتابع، ويجعله موضوعاً قابلاً للرصد والمناقشة والتأويل.

أصبح موضوع الرجل ملازماً للرواية النسائية، فلا يمكن الفكاك منه إلا إليه بتنويعات مختلفة. ومن هنا، يمكن النظر إلى التزام الرواية النسائية بمعالجة علاقة المرأة بالرجل بوصفها أحد المحركات الأساسية للمشهد الروائي النسائي حتى غدت خطاباً مهيمناً على منظورات الرواية النسائية. لذا فقد صح أن نتوقع أن كل رواية تصدر ما هي إلا وقفة مساءلة مع الرجل. فأي جديد نتوقعه في معالجة هذا الموضوع إن كان حضور هذه العلاقة أصبح آلياً؟

مما لا شك فيه أن موضوع الرجل هو من أكثر الموضوعات إثارة وارتباطاً بالخطاب الروائي النسوي. وحضور الرجل في الرواية النسائية يبدأ من الصفة الفردية للرجل ليصل إلى الرجل بوصفه السلطة أو المؤسسة التي تملي وتحدد اشتراطات العلاقة بين الرجل والمرأة. والمرأة إذ تطرح خطابها الروائي على خلفية علاقتها بالرجل الفرد أو المؤسسة، فهي تطرحه من منظور التشكي والتنديد والمحاسبة وتحميله خلل نموها إجمالاً. وبالتأكيد فإن الرواية النسائية حينما وقعت في سياق موضوع الرجل ذي الصبغة النمطية، فإن ذلك لم يأت إلا تحت إلحاح الحاجة إلى بيان مأزق المرأة وعدم

قدرتها على التعايش مع الرجل في ظل هيمنته المستمدة ليس دائماً من قوة شخصية، بل من قوة اجتماعية تفرض حيناً وتساند وتعاضد في أحايين أخرى.

لقد شغل موضوع الرجل حيزاً من فضاء القول في الرواية النسائية حتى غدا الموضوع الأثير، ومع ذلك، فقد خسر بتكراره مصداقية الطرح الروائي وخرج من حيز التعبير الفردي إلى خطاب عام يتلبس معظم الكتابات الروائية النسائية. لقد جاء موضوع الرجل سلبياً في معظم الروايات، وهي سلبية مسبقة، منعكسة من واقع فظ في التعامل مع المرأة. من هنا جاءت اندفاعة الروائيات نحو توظيف موضوع الرجل السلبي بوصفه ردة فعل غير فنية، تخضع لشرط الواقع لا لشرط الفن في أحيان كثيرة. وإذا كان موضوع الرجل مغرياً بسبب درامية الدور الذي يؤديه الرجل في حياة المرأة اجتماعياً وإنسانياً. فهو وليها، والمتصرف في شؤونها الخاصة والعامة، وصاحب الكلمة الرسمية في حضورها الاجتماعي، زواجاً وعملاً وسفراً ... إلخ، فإن الإطلالة على موضوعات أخرى يمكن أن يفيد في إعادة النظر في إشكالية الرجل، من حيث هو مشكلة في ذاته أولاً، ومشكلة في علاقته بالمرأة ثانياً. فليس بالضرورة هو المستبد والمجرد من مشاعر الرحمة دائماً. والقياس والاطراد لا ينهضان في هذا السياق على كل الحالات، بل هو مخصوص بحالة فردية يمكن فهم إشكاليتها في حيزها الزمني والمكاني الخاص بها.

وإذا كانت سلطة الرجل الفرد نسبية، تنقص وتزيد من شخص إلى آخر، فإن السلطة في حالة الرجل المؤسسة نقيض ذلك، فهي سلطة محددة، معيارية، تسن قوانينها بمهنية عالية، تأخذ مسوغاتها من الدين تارة، ومن عرف المجتمع تارة أخرى. إنها سلطة تحكم، ليس المرأة، بل تطال الرجل الفرد الذي يذعن أحياناً رغم عدم قناعته الشخصية. وفي الغالب، فإن هذا النوع من الرجل الفرد متسامح مع المرأة، نصير لها في ما يتعلق بسلطته، غير أنه لا يستطيع إلا أن يكون أداة للمجتمع في إدارة شؤون المرأة بالوكالة أو النيابة أو الولاية في مواضع قد لا تحتاج إلا إلى قدر من الفهم المشترك في كيفية فهم احتياجات المرأة.

ولعل أطرف ثيمة أو موضوعة علقت في الخطاب الروائي النسائي هو عدم احتمال فكرة وجود الرجل مع المرأة وإلى جانبها. فالمرأة ترى وجود الرجل مقيداً لحضورها، بل خطراً ينبغي الخلاص منه، فاستدعت الرجل إلى عالمها السردي

وأخضعته لقوانينها، ولما لم يعجبها ابتكرت حيلاً سردية وأقصته من عالمها. لقد كان وجود الرجل الخيالي منطقة ثرية لإقصائه بالقتل أو العجز أو سوى ذلك حتى تبلغ المرأة غايتها في التفوق وتحقيق ذاتها. لقد كشف خطاب الرواية النسائية أنه لا وجود للمرأة إلا في غياب الرجل. وهذا التصور خطاب تختزله الرواية النسائية في سعيها لتحقيق مكاسب اجتماعية حرمت منها المرأة في مواجهة الرجل في أرض الواقع. لقد ظهرت روايات بالغت في إخفاء الرجل من السياق السردي عندما عجزت عن مضاهاته في الواقع. فتحول السرد الروائي عند المرأة إلى تصفية حسابات مع الرجل، ولم نعد نتوقع في هذه الروايات غير رجل سلبي، ومستبد، وغير جدير بالمرأة.

ففي رواية (امرأة فوق فوهة بركان، 1996م)، يظهر الرجل المتآمر على المرأة. فهذه شريفة الفتاة المراهقة يزوجها والدها «الجاهل القاسي» حسب وصف الرواية إلى أحمد «الكهل الفظ القاسي». غير أن الرواية لم تكتب إلا لترميم صوت شريفة المهزوم وبناء خطاب العلاقة بين الرجل والمرأة من منظور يسمح بفضح سلوك الرجل سواء الأب أو الزوج في هذه الرواية. إن الرواية هي خطاب يعمل على تضخيم صورة الرجل العنيف، الفظ في تصرفاته مع زوجته إلى حد أنه لا يتنازل في أن تشاركه طعامه. جدار عال من القطيعة النفسية يزيده ارتفاعاً إنجابها لابنتين قبل فرحته بمولوده الثالث. وتكاد الرواية تسير في صورتها النمطية هذه حتى صعدت الرواية خطابها بإقصاء عنفوان الرجل، حيث أصيب أحمد/ الزوج بالعجز والمرض مما سمح لشريفة أن تتمرد على ظروفها وأن تخرج للحياة باحثة عن عمل يحفظ للأسرة قوامها الاجتماعي. وهنا يظهر بوضوح عجز الرجل مقابل حركة المرأة، غيابه في مقابل حضورها. إذ لا يوجد في الرواية النسائية ما يدعو إلى محاولة فهم أعمق لإشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة.

وفي حالات أخرى ربما نجد رجلاً نبيلاً، لكن مشكلته أنه يغيب المرأة بدافع الحماية والرعاية. ولعل رواية (آدم.. يا سيدي، 1995م) لأمل شطا تفترض الرجل النبيل في شخصية الزوج حمزة، الذي يصل نبله إلى حد أن يقدم نفسه فداء لوطنه، وهو يطارد اللصوص وتجار المخدرات. غير أن خطاب الرواية الخفي يتسلل دون وعي ليقول إن غياب حمزة/ الرجل النبيل في رواية (آدم .. يا سيدي) كان خيراً لزوجته وعليها. فقد اكتشفت كيف تجرب إدارة حياتها، وتربي أبناءها، وتخوض معركة إصلاح

شامل للمجتمع من حولها، والأهم من ذلك أنها سدت كل المنافذ التي يمكن للرجل أن يتسلل إلى حياتها بعد زوجها الراحل. فليست على استعداد أن ترهن نفسها لرجل آخر حتى ولو كان في نبل حمزة. لقد ذاقت كيف تعيش استقلالية غير عادية، فإذا بها ترفض الزواج مرة أخرى وتعلن تفرغها لحياتها الخاصة بالكامل. ورغم نبل الصورة وحسن غايتها، فإن دلالة غياب الرجل هو حضور بالمقابل للمرأة، حيث لا حضور للمرأة إلا بغياب الرجل. إن هندسة العلاقة بهذا المعنى فيه تعطيل للحياة ورفض مسبق لوجود مشترك تقوم الضرورة على التعايش والتشارك والتقاسم، لا على الفردية والافتراق والاكتفاء بالذات بدلاً عن الاستعانة بالآخر الرجل. إنه خطاب معطل، وهو الوجه الآخر لهيمنة الرجل واستبداده.

وفي رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب، 1998) بُني خطاب الرواية إجمالاً لبيان فساد الرجل، وتطهير المرأة. فقصة الحب بين عامر وصبا تتحول إلى قصة إدانة عامر الذي خدش أحشاء صبا دون حق، بل أمعن في نذالته عندما تركها تقاسي مأساتها وتزوج صديقتها خالدة التي لا تعرف بمأساة صبا. إن عامر غير الأخلاقي غائب عن الرواية، لا حضور له إلا من خلال شكوى صبا، وهو إقصاء من فرصة إبداء وجهة نظره في مأساة صبا التي هي جزء من المشكلة أيضاً. ولعل خطاب الرواية يكشف أن المسافة التي تقف منها صبا من هذه المشكلة تختلف عن عامر بمقدار تأثرها بهذه العلاقة غير السوية. فعامر رجل في مجتمع لا يرى خطأ الرجل، بل يرى ويحاسب خطأ المرأة بقسوة، مع أن الخطأ، في النهاية، واحد والمسؤولية مشتركة. ولذلك، أخذت الرواية حقها من المجتمع وعامر بأن عرت عامر وأدانته أخلاقياً في الوقت التي بررت لصبا خطأها على أنه نتج عن حب صادق لرجل غير صادق.

إن حرص الرواية النسائية السعودية، على اختلاف تجاربها الروائية، بمعالجة موضوع الرجل السلبي أصبح شرطاً موضوعياً ألزمت الرواية النسائية نفسها به، حتى غدا تصور أي موضوع آخر في غاية الصعوبة. إن المرأة التي تكتب هذه الروايات ليست المبدعة، بل المرأة المجروحة والمقموعة، وهي تتخذ من الرواية خطاباً لكشف أزمة المرأة مع الرجل. غير أن الإشكالية تكمن في التحيز الذي يخرج عن شروط الفن، ويجبر الكاتبات على التحدث بلغة الواقع لا لغة الفن، لغة المجافاة، لا لغة استشراف

آفاق أخرى لهذه العلاقة. إن مستقبل الرواية النسائية السعودية مع موضوع الرجل بات محكوماً بالتكرار والنمطية التي لا تسمح بابتكار منظورات جديدة غير قسوة الرجل، وعنفه، وتسلطه. كما أن الرواية النسائية بحاجة إلى ارتياد آفاق روائية أكثر خصوبة وثراء، والخروج بالقول الروائي إلى الشأن الإنساني في قضاياه المختلفة؛ سياسية، واقتصادية، وتاريخية وغيرها. فرؤية العالم بعيداً عن العلاقة الاجتماعية المباشرة بالرجل حتمية إذا ما أرادت الرواية النسائية أن تخرج عن نمطيتها وتسجل حضوراً أكبر.

إيديولوجية الخطاب بين الرواية والسينما

الرواية والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في آن واحد. هذه ليست مفارقة، بل يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في السردية التي تصبغهما، ويختلفان من حيث تغير آلية الخطاب لا مضمونه. فهما يستخدمان السرد خطاباً ذا حمولات إيديولوجية، ويختلفان في كيفية تقديمه تبعاً لاختلاف آلية التعبير.

الرواية تصوير بالكلمات، وتعبير بالمجرد، بينما السينما عين مبصرة، وتجسيد للعالم. وتبعاً لهذه الخصوصية يحدث التقاؤهما في ما يعرف بـ (Adaptation) أو نقل الرواية إلى السينما. فالرواية المكتوبة تتحول إلى شريط مرئي يجسد المجرد برؤية تأتي أحياناً مغايرة لرؤية الرواية.

في نظرية العلاقة بين الرواية والسينما تفريعات كثيرة عن كيفية تطويع الرواية ذات البعد المجرد إلى نص سينمائي قوامه الحركة وغايته تجسيد العالم الروائي عبر تقديم الشخصيات والأشياء والأمكنة والأزمنة.

في أول مستوى من مستويات العلاقة بين الرواية والسينما يظهر ما يعرف (بالدقة أو الأمانة في النقل)، والمقصود مراعاة الدقة قي نقل تفاصيل العمل الروائي من حيث الأمكنة والشخصيات وخط السرد وتناميه والرسالة العامة التي تقدمها الرواية. وهو شرط عند أصحاب هذا التوجه يجب التقيد به أثناء نقل الرواية إلى السينما. أو بمعنى أكثر دقة الحفاظ على تماسك النص الروائي في الفيلم.

ما مدى سلامة هذا التوجه؟ وهل يمكن تطبيقه سينمائياً؟ وماذا عن اختلاف وسائل التعبير بين الرواية والسينما؟ هذه أسئلة قيلت تعليقاً على هذه النزعة في تناول

الرواية وستظل تقال. فكثيراً ما يقول الناس بعد مشاهدة فيلم مأخوذ عن رواية قرؤوها وأعجبوا بها، لقد غير الفيلم من الرواية، مرة بالاختزال، ومرة بالإسهاب، ومرة بالزيادة والنقصان، وغيرها من الملاحظات.

وحقيقة الأمر أن هذه الملاحظات تغفل عن حقيقة جوهرية، وهي اختلاف وسائل التعبير بين الرواية والسينما. فرغم الاتفاق في الجوهر، فإن الاختلاف في كيفية عرض هذا الجوهر هو ما يميز السينما عن الرواية. إذاً، نحن أمام إشكالية التعبير بالكلمة والصورة.

الكلمة عالم من المجردات الذهنية، بينما الصورة عالم حسي بصري. وهذا الاختلاف يتبعه بالضرورة اختلاف في التلقي. فقارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل، ثم مؤول، بينما المشاهد، بصري الوظيفة، واقعي، ثم مؤول. وعليه فإن آلية العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة. وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة ومدى شموليتها عن الوصف السردي المسهب في الرواية. وهنا تكمن مشكلة التلقي في عدم فهم طبيعة التعبير في كل من الرواية والسينما.

وفي السياق ذاته فإن الرواية قد تتعرض لما هو أخطر، فكثيراً ما تقع الرواية عند نقلها إلى السينما تحت تأثيرات إيديولوجية عميقة تتبدل معها كثير من التفاصيل والشخصيات وأحياناً تتغير رؤية الرواية بالكامل. هنا تصبح العلاقة أبعد من تغير في آلية التعبير، إلى تغير في البنية نظراً إلى مؤثرات خارجية لا تحكمها العلاقة الآنية بين النصين، بل تحكمها معضلة السياق الخارجي. فبعض الأفلام المنقولة عن نصوص روائية تضطر لأسباب خارجية، سياسية أو دينية أو اجتماعية، إلى الاستغناء عن بعض الشخصيات أو الأحداث أو المواقف، أو زيادة شخصيات وحوادث، أو تغيير جوهر بعض الشخصيات والحوادث. وهذا يتطلب إعادة صياغة للنص الروائي يتجاوز المعطيات الضرورية السابقة مثل الاختزال والتكثيف والتقديم والتأخير إلى التغيير في مسار الأحداث أو اقتراح نهاية بديلة تقدم رؤية تتفق مع الواقع أثناء إنتاج الفيلم.

ولقراءة أكثر عمقاً لإشكالية العلاقة بين الرواية السينما من منظور التأثيرات الإيديولوجية، وما تحدثه من جدلية حادة بين الفن والواقع، سيكون التركيز على

التأثير الإيديولوجي على النص الروائي المنقول إلى فيلم سينمائي. ولعل أهمية هذه العلاقة ما تكشفه من إعادة صياغة النص الروائي المنقول إلى السينما. فالأمر يتجاوز الاشتراطات الفنية في العلاقة بين الرواية والسينما إلى عوامل خارجية تؤدي إلى إعادة بناء النص الروائي في السينما وفقاً لمقتضيات سياسية أو دينية أو اجتماعية. هنا يمكن أن نتساءل عن شكل العلاقة وعن إشكالية تغيير النص الروائي ومدى جواز التغيير إن كان يمكن تجويزه!!

للاقتراب أكثر من كشف إشكالية التغيير تحت تأثير إيديولوجي، نناقش العلاقة بين رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة) وفيلم (القاهرة 30) المأخوذ عن الرواية. لقد أعيد بناء النص الروائي في الفيلم لمقتضيات خارجية تعود لاختلاف زمن ظهور العملين. فقد تم إنتاج (القاهرة 30) في عام 1966م، بينما أصدر نجيب محفوظ روايته (القاهرة الجديدة) في عام 1945. والإشارة إلى التاريخين؛ تاريخ صدور الرواية وتاريخ إنتاج الفيلم، تعد مدخلاً لفهم أساب التغييرات التي وقعت في الفيلم.

نقطة أخرى قبل أن نبدأ في مناقشة تركيبة النص الروائي في الفيلم ومدى التغييرات التي طالت الرواية بفعل التأثيرات والمتغيرات الإيديولوجية، نشير إلى أن فيلم (القاهرة 30) هو أول فيلم مأخوذ عن روايات نجيب محفوظ. الأمر الثاني أن السينما ظلت بعيدة عن أعمال نجيب محفوظ سنوات طويلة ولم تلتفت إليها إلا بعد الشهرة الواسعة التي حققها محفوظ بعد نشر رواية الثلاثية في منتصف الخمسينيات الميلادية. ومنذ إخراج فيلم (القاهرة 30) في عام 1966م اندفع السينمائي لالتقاط أعمال محفوظ الروائية حتى أن بعض رواياته قدمت في السينما أكثر من مره، مثل رواية (اللص والكلاب) التي قدمت مرتين، وملحمة (الحرافيش) التي قدمت عبر سبعة أفلام كان آخرها فيلم (الجوع).

فيلم (القاهرة 30) مأخوذ عن رواية القاهرة الجديدة التي تدور أحداثها من خلال عرض لمسيرة أربع شخصيات هم؛ محجوب الذي شكل الفقر أزمته الأخلاقية مع نفسه ومع مجتمعه، وأحمد الصحفي الانتهازي، وعلى طه الاشتراكي، ومأمون المنتمي للتيار الإخواني.

شكل مجتمع القاهرة والفساد السياسي في قاهرة الثلاثينيات مادة الرواية. فالرواية نقد للسلطة الحاكمة في مصر الثلاثينيات وما تركته من آثار سلبية على المجتمع. لقد أبرز محفوظ مستوى تفسخ المجتمع من خلال محجوب، الذي انحرف ورضي بالفساد الأخلاقي نتيجة للفقر من ناحية واستعداده للخروج من أزمته بأي ثمن، وبالتالي فهو يمثل المدى الذي وصل إليه الفساد في عصره.

أما شخصيتا علي طه الاشتراكي ومأمون الإخواني فهما تجسدان البعد الفكري والإيديولوجي في مواجهة الفساد كل على طريقته، وتنتهي الرواية وهما لا تملكان من التغيير غير إنكار الواقع وإدانته. لقد تنبه نجيب محفوظ للصراع الخفي في حقبة الثلاثينيات الميلادية بين الاشتراكيين والإخوان وهو اختلاف إيديولوجي سيتطور في الحقبة الناصرية إلى صراع سياسي ينتهي بإقصاء الإخوان من الساحة السياسية، والإعلاء من النهج الاشتراكي وجعله شريعة الدولة وبرنامجها الإصلاحي والاقتصادي.

من هنا يبدأ الفيلم بناءه للنص الروائي. فاهتم كثيراً ببيان فساد الحقبة السابقة، وهي إشارة لفساد العصر الملكي، وفي الوقت نفسه تأكيد نزاهة الثورة، وما تعد به من بناء إنساني وأخلاقي للمجتمع في الحقبة الناصرية. لقد اهتم مخرج فيلم (القاهرة 30) صلاح أبو سيف بإبراز ملامح الفساد من خلال تأكيد دور محجوب وإعطائه المساحة الكافية لكشف أزمته الأخلاقية واستعداده للانغماس في فساد العصر. غير أن المفارقة تكمن في إقصاء شخصية مأمون المنتمي للفكر الإخواني، وفي المقابل يقدم الفيلم علي طه الاشتراكي بمساحة تعادل المساحة الممنوحة لشخصية محجوب في حضورها وحركتها، بل وتقاطعه مع محجوب في أكثر من سياق.

من هنا تظهر التأثيرات الإيديولوجية في بناء النص السينمائي لفيلم (القاهرة 30). فالبيئة السياسية التي أنتج فيها الفيلم بيئة تتخذ من النهج الاشتراكي نظاماً سياسياً واقتصادياً، وهو بعد يتكئ على عقيدة تجرم عصر ما قبل الثورة، ووراء هذا الموقف مكنة إعلامية ضخمة غذت الشعور بفساد العصر السابق، وفي المقابل أكدت نزاهة وأخلاقية العهد الناصري.

حافظ الفيلم على زمنية الأحداث وانتمائها لفترة الثلاثينيات، لكنه في المقابل لم

يستطع أن يستوعب الرواية بكامل أحداثها وشخصياتها ورؤيتها، فحضر دور المخرج الانتقائي، رغبة في مواكبة عصره، أو عصر إنتاج الفيلم في فترة الستينيات. فبعد ثلاثين عاماً تتغير التركيبة السياسية، وتحل المتغيرات التي تقترح أن الحل الاشتراكي هو الحل الوحيد الذي قاوم الفساد في العهد السابق للثورة، و أن التركيبة السياسية في العهد الناصري لها أصولها الفكرية، وليست مجرد حركة عسكرية، بل هي تتويج لنضالات فكرية في وجه الفساد فيما قبل الثورة. إن الفيلم، بهذا المعنى، مديح للحقبة الناصرية، على حساب الرواية ورؤيتها.

لم تكن رؤية المخرج محايدة في هذا الفيلم، بل كان متبنياً لوجهة نظر الثورة، وخرج من الموقف الفني إلى الموقف السياسي الإيديولوجي، فاختلت العلاقة بين الرواية والفيلم، وحدث بينهما طلاق في الرؤية أولاً، وفي العنصر المكون للرواية ثانياً. لقد غيّب الفيلم شخصية مأمون الإخواني عن أحداث الفيلم، وهو تغييب مثل مأزقاً بالنسبة إلى صانع الفيلم، حيث خالف رؤية الرواية التي تقوم على تأكيد قدم التباين الفكري والإيديولوجي في مصر، وهو ضرورة تراه الرواية كأحد منطلقات الحل الديمقراطي التي تنادي به الرواية. وهي رؤية لم يستطع الفيلم الحفاظ عليها. ذلك أن نجيب محفوظ وهو يطرح شخصية مأمون في مقابل شخصية علي طه يطرحهما كجزء من جدل مستديم ينم عن قبول التكافؤ في جو ديمقراطي، فهو جدل فكري يجب أن يبقى حسب رؤية الرواية عند حدود التعايش. فالإسلام والاشتراكية كما يقدمهما مأمون وعلي طه نموذجان لحل مشكلات المجتمع الذي يختار ما يراه لا ما يفرض عليه. لكن الفيلم يخالف رؤية الرواية ويقدم الرؤية السائدة وهي غلبة الحل الاشتراكي، وبالتالي إلغاء الحل الديمقراطي وإحلال سلطة النموذج الأوحد. في ظل سياسية النموذج الأوحد، يتم آلياً تغييب التصور الإسلامي من خلال تغييب شخصية مأمون الإخواني لعدم ملاءمتها للواقع السياسي والاجتماعي في مصر في الحقبة الناصرية. وهو تغييب منطقي عطفاً على غياب الجو الديمقراطي الذي يقبل طرح كل الأفكار، وترك حرية الاختيار مفتوحة. لقد أذعن الفيلم لشرط الواقع على حساب شرط الفن. فهل هي قناعة مخرج الفيلم أم سلطة الواقع السياسي في المجتمع؟ قد نتجادل حول قصدية صاحب الفيلم، لكننا لا نجد حرجاً في تأكيد غلبة التأثيرات الخارجية على نقل الرواية إلى السينما.

في الوقت الذي يتم فيه إقصاء شخصية مأمون الإخواني من الفيلم، وهو إقصاء يتجاوز الحضور الرمزي للشخصية إلى إلغاء رؤية الرواية في ضرورة استيعاب التناقضات الطبيعية في المجتمعات من خلال النموذج الديمقراطي، فإن الفيلم يسجل انحيازه لشخصية علي طه الاشتراكي تجاوباً مع المد الاشتراكي الناصري. لقد تم تطوير شخصية علي طه وإعطاؤها مساحة كبيرة تتحرك في مقابل الفساد والتفسخ الأخلاقي. وكأن الفيلم يقترح أن عهد الثورة لم يكن طارئاً، بل كان حلماً ونضالاً منذ بداية الثلاثينيات المصرية. فعلي طه يتحول في الفيلم من منظر فكري إلى صاحب فعل في التغيير، حيث يواجه النظام الفاسد، ويُطارد، لكنه ينجح في توزيع منشورات تنادي الجماهير للتحرك للتغيير السياسي. لقد خلا المجتمع في الفيلم من أي نضالات أخرى، وتم التركيز على ما يخدم التوجه الاشتراكي.

إننا عندما نشاهد الفيلم بعد قراءة الرواية نتساءل هل من مصلحة الفن أن يؤدلج، وأن يُرهن لرؤية سياسية محددة، تنتهي بانتهاء عصرها؟ وهل من حق صانع الفيلم أن يُحور في الرواية للتعبير عن قناعاته أو قناعة عصره بعيداً عن مضمون وروح الرواية؟ ولماذا يلجأ المخرجون إلى روايات يتم تغيير رؤيتها جزئياً أو كلياً؟ هل هو استثمار لنجاح الرواية؟ أم استثمار لشهرة كاتبها؟ أم أنها إملاءات خارجية وضغوط لا تقاوم؟

أعتقد أننا أمام إشكالية من نوع خاص. فمن حيث المبدأ من حق السينمائي أن يترك بصمته على فيلمه لا أن يكون تابعاً لرؤية الرواية. لكن هذا الحق ليس مطلقاً، بل مقيداً بشرط معرفة أبعاد الرواية وظروف تكوينها والتفاعل معها بما يحفظ لها روحها. هناك مخرجون يرضون بنقل الرواية كما هي بمضمونها ورؤيتها وأحداثها دون زيادة أو نقصان، لكن وفقاً لجماليات السينما، وهناك مخرجون يسعون لإضفاء شخصياتهم الفنية على الأعمال التي ينقلون إلى السينما، لكن هذه البصمة يجب أن لا تطمس معالم النص الأصلي، بل تبقى الحدود بينة والأبعاد مرسومة. ومن هنا فإن فيلم (القاهرة 30) رغم الجهد السينمائي المبذول في صناعته كان موجهاً، وغير محايد، وألغى الصراع الإيديولوجي في الرواية، وحسمه لمصلحة الواقع عندما تبنى الموقف الرسمي للصراع.

ما هو البديل إذن لهذه العلاقة المضطربة بين الرواية والسينما؟

قدم أصحاب نظرية العلاقة بين الرواية والسينما بديلاً لتجاوز هذه الإشكالية وهو التناص. لقد وجدوا في التناص مدخلاً مهما للنظر بعمق إلى مستوى هذه العلاقة. لقد رأوا أن هذه العلاقة قد تتجاوز مراعاة آليات التعبير بين الرواية والسينما من حيث التكثيف والاختزال والتقديم والتأخير، وتتجاوز سلبية التأثيرات الإيديولوجية بوصفها تعدياً صارخاً ونقلاً غير أمين لروح الرواية. من منظور التناص يحافظ صانع الفيلم على الرؤية الأساسية للرواية مع حرية كاملة في اتخاذ الرواية مرجعاً ينطلق منه إلى فضاءات تسمح له باقتراح أحداث بديلة، أو تقديم شخصيات أخرى، أو تغييب شخصيات لأغراض جمالية، لا لأغراض إيديولوجية. إن العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة مستفيد بمرجع، حيث تغيب معالم الرواية الأساسية وتبقى روحها. فالدقة في النقل ومحاكاة الرواية شخصية بشخصية، وحدثاً بحدث، وموضوعاً بموضوع لم تعد شرطاً في هذه العلاقة. ويمكن في هذا السياق أن نستشهد بفيلم (الجوع) لعلي بدر خان المأخوذ عن ملحمة (الحرافيش) لنجيب محفوظ، حيث صاغ بدر خان فيلمه على أساس الرؤية الكلية للرواية، مستعيناً بفكرة الفتوة والسلطة وإغراءاتها التي قدمتها ملحمة الحرافيش من خلال استعراض نمو عشرة أجيال من ذرية عاشور الناجي. لقد اختزلها الفيلم في شخصية فتوة واحد بتنويعات مختلفة كما اقترحتها الرواية في عشر شخصيات. لقد نجح الفيلم في الوقت الذي فشلت غيره من الأفلام التي تعاملت مع الرواية نفسها. رواية (الحرافيش) ملحمة ضخمة أدركت السينما أهميتها، لكنها فشلت في التعامل معها باستثناء فيلم (الجوع).

جدل العلاقة بين الزمن والمرأة
دراسة في مجموعة (البحث عن يوم سابع)

الزمن والمرأة عطف اسم على آخر ليس لمجرد اشتراكهما في الحكم كما تؤكدها كتب النحو[1]، بل لسبر خلفية هذا الاشتراك الدال على التلازم الحتمي. فليس الاشتراك اختياراً يمكن فض تبعاته عند الحاجة لذلك. إنه اشتراك في الظاهر، لكنه يمنح الزمن تفوقاً بحكم سلطته، سواء في بعديه المادي أو الاجتماعي. من هنا يصبح هذا الاشتراك إشكالية من أبرز إشكاليات المرأة، وخاصة في البعد الاجتماعي، حيث تتعين مشكلتها من خلال نظرة المجتمع لها بوصفها وجوداً إشكالياً في حضورها وفي غيابها. والزمن في حياة المرأة مؤثر في تكوينها النفسي والاجتماعي والمادي. فتأثير الزمن المادي على تكوينها الخارجي يمتد لتكوين ديالكتيك العلاقة مع المجتمع الذي بدوره يصدر أحكامه، ويحدد نمط التعامل معها. ولا يشتغل تأثير الزمن بمعزل عن السياق الاجتماعي الذي يحدد طبيعة علاقة المرأة مع الرجل. فتموضع المرأة في الزمن يختلف عنه بالنسبة إلى الرجل. فتقدم الزمن يسلب من المرأة رونقها وشبابها، وقدرتها البيولوجية على تحقيق أمومتها في حال لم تتزوج لأسباب اجتماعية[2]. أما الرجل فيزداد تأهيله الاجتماعي بتقدم العمر، فمن طيش الشباب إلى حكمة الكبار، ولا يأتي ذلك إلا بفعل الزمن المادي في حياة الرجل. فهذا التأثير المزدوج يسهم في تأسيس جدل العلاقة الاجتماعية بين الرجل والمرأة؛ من هنا تصبح علاقة المرأة بالرجل من أكثر المظاهر حضوراً في سياق جدلية التكوين المتباين بينهما. فالرجل، الفرد أو المؤسسة، سلطة اجتماعية تراكمت عبر أجيال متعاقبة، اختلط فيها الديني بالثقافي بالاجتماعي، ولم يعد الفصل بين هذه الخطابات ممكناً أو قابلاً للتصالح على أقل تقدير. إن المرأة ترى أن الزمن

في سياقه الاجتماعي والثقافي منحاز بسلطته للرجل؛ لذا، فإن انحياز الزمن ضد المرأة يشكل ثقلاً نفسياً ومعنوياً، بل يصب في تعزيز سلطة الرجل.

* * *

ستتركز مناقشتنا على إشكالية العلاقة بين الزمن والمرأة، من حيث الجدلية القائمة بين كون المرأة تنمو في فضاء اجتماعي يحدد سقف حضورها وإحساسها بسلطة قاهرة تعطل وجودها الإنساني والاجتماعي. ولمقاربة هذه الإشكالية سنعمد لتحليل المضامين وتأويلها في ضوء إشكالية العلاقة بين المرأة وزمن تكوينها الاجتماعي من خلال قصص ليلى الأحيدب في مجموعتها القصصية (البحث عن يوم سابع)[3]، لبيان كيفية اشتغال الزمن في تأسيس سياق سردي افتراضي ضاغط على المرأة. فالسرد «يتوفر على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود الزمني»[4].

وتجدر الإشارة إلى أن قصص ليلى الأحيدب في مجموعتها (البحث عن يوم سابع) تأتي بوصفها أحد أهم المجموعات القصصية التي عبرت عن ضعف المرأة، وتأثرها بسلطة الزمن في سياق سلطة اجتماعية محكمة. والمرأة في هذا السياق تبدو ذاتاً معذبة، ومقموعة، وهامشية[5]، تهرب من الرجل لتعود إليه. وذلك عائد لأن دائرة نفوذها محكومة بقانون التبعية، وليس التعادل في الحقوق والواجبات الاجتماعية. فجاءت قصص ليلى الأحيدب في مجملها مرافعة ضد نظرة الرجل، ومرافعة ضد موقفه، ودحضاً دائماً لمواقفه الاجتماعية التي تتكرر بوصفها منظومة من القناعات الراسخة.

* * *

من الموضوعات التي قدمتها القصة القصيرة النسائية في السعودية علاقة المرأة بالزمن، مستحضرة هذه العلاقة من خلال موقع المرأة بالنسبة إلى الرجل[6]، فجسدت المشكلة وكشفت أبعاد الموقف الاجتماعي من منظور ما يشغل المرأة. وعليه جاءت هذه القصص في معظمها منحازة للمرأة بحكم تجدد الإشكالية وثبات الموقف الاجتماعي منها[7]. فالكتابة القصصية النسائية، من هذه الزاوية، كتابة قائمة على إدانة

الرجل، وتبرير موقف المرأة، ودحض سلبية الموقف الاجتماعي تجاه المرأة[8]، وتأكيد جدارتها ومؤهلاتها، وبيان أن الرجل عائق أمام حضورها الإنساني والاجتماعي.

ولعل استحضار بعض القصص التي صدرت في السياق نفسه مع قصص (البحث عن يوم سابع) يكشف لازمة الزمن الاجتماعي في هذه القصص، ويؤكد تقارب الرؤية في فهم الموقف من الرجل والمجتمع. من هذه المجموعات القصصية (أين يذهب هذا الضوء؟)[9] لأميمة الخميس، و(بنت)[10] لهناء حجازي، و(احتفال بأني امرأة)[11] لفاطمة فيصل العتيبي، و(الزحف الأبيض)[12] للطيفة إبراهيم السالم، و(في البدء كان الرحيل)[13] لفوزية الجار الله، وغيرها. وعليه، فمجموعة (البحث عن يوم سابع) تأتي في سياق أكبر من التعبير عن تموضع المرأة في سياقها الاجتماعي، وفي إشكالية حضورها في مقابل الرجل.

ففي مجموعة (بنت) في قصة تحمل العنوان نفسه تؤكد هناء حجازي هامشية المرأة في مقابل مركزية الرجل. وهذا الوضع الهامشي صنعه مجتمع القيم الذكورية. فالقيِّم رجل، والسائق رجل، والمسؤول رجل، والأخ مهما صغر سنه تُضفى عليه الرجولة في مقابل البنت مهما كانت تكبره. فالقصة كأنها تقرُّ واقعاً، فلا تجادل ولا تقترح بدائل للعلاقة، بل تؤكد بسوداوية الواقع ومنطقه، إن البنت «مجرد بنت»[14]. بهذه الرؤية تستكشف القصة العلاقة بين الرجل والمرأة في مرحلة مبكرة من حياة المرأة، فتشير إلى أن مشكلة المرأة مع مجتمعها مشكلة تربية سلوكية تقوم على تفضيل الولد على البنت، وعليه يجب عدم استغراب سلوك الرجل تجاه المرأة في زمن الحياة الزوجية التي تبدو فيها العلاقة أكثر جدية وأكثر مسؤولية.

وإذا كانت قصة (بنت) تقر بعجز المرأة تجاه الرجل لأنها مجرد بنت، فإن قصة (احتفال بأني امرأة) لفاطمة العتيبي تؤكد الرؤية نفسها، حين تتمنى المرأة لو أنها خلقت رجلاً هرباً من معاناتها، وكسباً لامتيازات الرجل في المجتمع الذكوري. فالقصة، في مظهرها العام، تبدو انتصاراً للمرأة، لكنه انتصار بمثابة التعزية. ففي البدء تمنت أنها لو «خلقت رجلاً»[15]؛ لتتخلص من ضعفها وهوانها، لكنها رأت أن كونها أنثى يمكن أن يجعلها قادرة على أن تقدم الرجل لمواجهة ما تقتضيه الحروب من تضحيات، فهي خط دفاع لا تقوم الحرب على الأعداء إلا بوجوده. ولعل القصة تريد أن تعيد التوازن

للعلاقة من بوابة المشاركة، لكن القلق الوجودي في لغتها هو المهيمن، ففي الوقت التي تحتفل المرأة بأنها امرأة، فإنها تقر أنها «امرأة ضعيفة، قارورة!!»[16].

وتطرح قصة لطيفة السالم (الزَّحف الأبيض) ردة الفعل تجاه الزمن من قبل المرأة، استشعاراً للتأثير السلبي على حياتها كلما تقدم بها العمر. فرغم أنَّ بطلة القصة تعيش وضعاً مثالياً بوصفها زوجة سعيدة وأمّاً متفانية في حب أسرتها، فإنها وجدت أن تقدُّمها في العمر، وظهور شعرة بيضاء يهدد قيمتها الاجتماعية. وهذا القلق مبعثه خوفها من خروجها من دائرة الاهتمام الاجتماعي؛ كونها تنتقل من مرحلة جاذبيتها وعطائها إلى مرحلة تفقد فيها الجاذبية والعطاء، اللذين يشكلان وجودها المعنوي والمادي في نظرة المجتمع الذكوري، فرغم وقوع الرجل والمرأة في المرحلة العمرية نفسها، مرحلة الشيب، فإن انحياز المجتمع يغفر للرجل حضور الشيب ويعده وقاراً، بينما حضوره يعد دلالة على خروج المرأة من دائرة الاهتمام. إنَّ هذا القلق الذي عبرت عنه القصة لم يكن مفتعلاً، عطفاً على إحساس عميق لدى المرأة دائماً أنها مطاردة بالزمن، وأن الزمن ضيف ثقيل لا يمكن التخلص منه. وقد قدَّمت القصة ما يشبه التعزية للبطلة، في ظل هيمنة الزمن وحتمية تأثيره على المرأة، حين رأت في أطفالها مستقبلها الذي من أجلهم تضحي به، فهي ترى أنَّ التقدم في العمر تضحية، وليس مجرد تقدم حتمي. مقابل هذه التضحية ترى أنها تصنع جيلاً للمستقبل. كيف يمكن أن نرى البعد التوفيقي في القصة، من خلال توأمة حاضرة بين قلق باق ورجاء مقبل؟ هذا السؤال ذو مبعث وجودي يتجدد طرحه في كثير من القصص؛ لأنه جدلي وباعث على تحريك رواكد المرأة وانفعالاتها تجاه نفسها ومجتمعها.

وتعالج قصة (الرجل الغريب) في مجموعة (أين يذهب هذا الضوء؟) لأميمة الخميس الغربة بين الزوج والزوجة، والمفارقة أنَّها غربة تبدأ منذ لحظة الاقتران الأولى، وعلى المستوى الفني احتفظت القصة بمفاجأتها حتى أخر كلمة في القصة. فالرجل الذي أحبت هو نفسه الذي تزوجت.

غير أن القصة احتفظت بجاذبية النص، حين جاء زمن القص بحثاً عن الرجل الحبيب في بناء محكم، يعتقد معه القارئ أنها تمارس خيانة زوجية، تتسلل من غرفة الزوجية، تترك الرجل الذي سمته غريباً يغط في نوم عميق، تبحث عن الهاتف لتتصل

بحبيبها لتقص عليه تفاصيل فرحها وزفافها: «وعندها فقط .. عرفتُ لماذا لم أجده. فقد تزوجته»[17].

جاءت القصة تصويراً للرجل في زمنين مختلفين: زمن ما قبل الزواج وما بعده، ففي زمن ما قبل الزواج أحبت الرجل وتمنته رفيق العمر الدائم. أما بعد الزواج فقد وجدته غريباً. هل المشكلة في الرجل أم في المرأة، أم في ظروف المرحلة؟ القصة لا تفصح إلا عن بحث المرأة عن الرجل الذي عرفته قبل الزواج ووجدته غريباً بعيداً عنها رغم قربه منها فيما بعد الزواج، فبين حبيب بعيد، وزوج قريب تظهر أزمة المرأة مع الرجل. وأزمتها هي المسؤولية التي تفرضها حالة الزواج. هل المرأة بهذا المعنى تتنصل من المسؤولية، أم أن الرجل لا يمنح المرأة إنسانيتها التي تستحقها في مرحلة الحياة الزوجية، مثلما كان الأمر عليه في زمن ما قبل الزواج؟

لم تظهر القصة مطالب معينة للمرأة، إلا أن السياق يكشف المسافة بين الرجل الذي أحبت والرجل الذي تزوجت. ويمكن أن يحمل الأمر على حالتين: إما أن يكون الرجل الزوج يحمل سلوكاً مناقضاً للرجل الذي أحبت، وإما أن تكون المرأة حالمة وغير واقعية؟ وبما أن منظور القصة يمثل رؤية المرأة فاحتمال فساد الرجل هو الوارد، وما وصْفُه بالغريب إلا دلالة على غرابة السلوك الذي عبرت عنه القصة بـ «غطيط الرجل النائم». فالربط بين الرجل والنوم عن طريق الوصف بالنائم يدل على رفض مسبق للرجل الزوج ووصفه بالغياب عن الاهتمام بالمرأة وقضاياها. وهي رؤية تتكرر في معظم القصص التي تحمل المنظور نفسه.

وتقدم قصة (الصفعة الأولى بعد الألف)[18] في مجموعة في (البدء كان الرحيل) لفوزية الجار الله فكرة الانتظار: انتظار الرجل لخطبة المرأة. وإذ يبدو هذا الفعل اعتيادياً، فإن عدم حضور الرجل يأخذ بعداً آخر، وهو ما حاولت القصة أن تبني السياق للوصول إلى لحظة الغياب التي بدت درامية، فأثرت في وجدان المرأة وأشعرتها بعدم القبول والهامشية. لقد كانت الساعة السابعة حداً فاصلاً بين حضور الخطاب وغيابه غير المبرر. لقد وقع المحذور منه، غاب الرجل، وتأكد عجز المرأة. كانت المرأة تأمل في الانتقال إلى مرحلة أخرى من حياتها، حيث يقوم الاعتراف بها بوصفها امرأة تعطي، وليست مجرد شيء هامشي. وفي حالتها لن يتحقق هذا الانتقال إلا بوجود

من يتزوجها. غير أن الخاطب لا يحضر لأسباب لم تعلنها القصة. ويبقى البحث عن دلالة الغياب مفتوحاً على احتمالات مختلفة، ولعل أهمها علوية الرجل ودونية المرأة. فالرجل طالب، فهو يملك فرصة الاختيار، بينما المرأة مطلوبة، مجردة من فرصة الاختيار. ويجيء عنوان القصة (الصفعة الأولى بعد الألف) ليدل على أن هذا الفعل حدث ويحدث مرَّات كثيرة، ليس لها فحسب، بل لكل بنات جنسها. فهي قضية تقف فيها المرأة عاجزة عن امتلاك قرارها. ولصعوبة الموقف على النفس فقد عبَّرت القصة عنه بالصفعة في حدتها وألمها المادي والنفسي.

* * *

مجموعة (البحث عن يوم سابع) لليلى الأحيدب نصوص سردية ليست الأولى ولن تكون الأخيرة في تعاملها مع المرأة من موقع المجني عليها أو الضحية. فمعظم الكتابات النسائية تطرح هموم المرأة على نحو يتسم بعمق المعاناة، والرغبة في إبراز الذات والتأكيد على سلبية الموقف الذكوري من المرأة[19]. وهي كتابات تنسجم مع المعطى الثقافي العام الذي يضع المرأة في سياق الاحتياج الدائم للرجل، وفي سياق إشكالية الفروق الاجتماعية بين الرجل والمرأة. المرأة هنا ليست مجرد كائن اجتماعي فحسب، بل إنها كائن نفسي وثقافي، تتعدد كياناتها بقدر تعدد الخطابات من حولها، لكن ما يوحد بين هذه الخطابات هو كونها أنثى في سياق اجتماعي وحضاري له مواضعاته الخاصة بالمرأة، المرأة في هذه المجموعة ليست ضحية أحد بعينه، لكنها ضحية الكل حتى نفسها. فهي ضحية الرجل، إذا أخذنا الرجل على أنَّه يتحرك وفق رؤية تمثل المجتمع الذكوري، كما في قصة (الخروج من تفاصيل التاسعة). فنحن في هذه الحالة أمام نظام ثقافي معقد، تتعدد فيه الخطابات. وهي ضحية نفسها كونها تستمرئ دور المجني عليها الذي تؤديه بطواعية في أحيان كثيرة، وكأنه تسليم قدري بواقعها، كما نجد في قصة (صمت).

تحمل المجموعة خمس عشرة قصة (جسد، البحث عن يوم سابع، حركة/ صنم، رنين، سقف، صمت، الحوش، عباءة، التميمة، الأنت، الخروج من تفاصيل التاسعة، الموتى، الزمن الثالث، نساء، السلم النخلي). ويمكن أن يدل ترتيب المجموعة بهذه الصيغة على بناء رمزي لرحلة المرأة داخل سياقها الاجتماعي. فهي جسد في نظر

المجتمع، ولذلك فهي تبحث عن يوم سابع يعيد لها الحركة لينقذها من صنمية النظرة الذكورية، تنصت لرنين موقفها صامتة مرتدية عباءة الاحتشام داخل (حوشها)، وتحت سقف فضائها الاجتماعي، نعم هي لا غيرها التي تبحث عن خروجها من تفاصيل الزمن الاجتماعي، فهي لا تريد التشبه بالموتى، من أجل أن يكون لها زمن آخر، ليكن ثالثاً بوصف زمنها وزمن الرجل غير صالحين للتعايش؛ لما يحملان من مواقف إيديولوجية مسبقة ضد بعضهما. إن الإشكالية ليست فردية، وليست مخصوصة بامرأة بعينها فجاء الإطلاق في التعبير بنساء، ولكن الخلاص يكمن في الصعود إلى فوق ولو بواسطة سلم نخلي عتيق، فلا تهم الوسيلة بقدر أهمية الغاية النبيلة.

* * *

يثير عنوان المجموعة (البحث عن يوم سابع) انتباه المتلقي، وخاصة أنه عنوان يتعدى وجوده الخارجي إلى الاتحاد عضوياً بسياق القصة الثانية في المجموعة التي تحمل العنوان نفسه. كما يحضر العنوان بسمات بارزة في سياق قصص المجموعة بدرجات متفاوتة. فالعنوان ينطوي على حركة نحو الخلاص وكأنه إقرار مسبق بمأزق ما، لكن هذا البحث يأتي مؤطَّراً بالزمن. فهو بحث عن زمن ما في حالة تنكير مطلق (يوم)، وليس البحث هنا عن زمن بعينه. ورغم ذلك، جاء البحث معرَّفاً، والتعريف تقييد وعلامة حضور قوية. فكلمة «بحث» لا يمكن أن تؤدي المدلول ذاته الذي تمنحنا إياه الموسومة بأل التعريف (البحث). ومهما تكن صيغة العنوان، فإن البحث هنا جاء بحثاً في ذاكرة الزمن من خلال التأكيد على (يوم سابع). وهذا الزمن ليس الزمن الخارجي، بل إنه زمن اجتماعي تؤثر في حركته خطابات متباينة. وقد جاء لفظ (سابع) وصفاً ومميزاً للزمن النكرة (يوم). السؤال الآن لماذا جاء التمييز بالعدد، وليس بأي وصف آخر؟ ثم لماذا الرقم سبعة؟

ولاستنطاق دلالة الرقم سبعة يحسن بنا أن نستحضر القصة الثانية التي تحمل عنوان المجموعة. جاءت القصة في ستة مقاطع/ أيام، اليوم الأول، اليوم الثاني ... واليوم السادس. تحمل كل هذه الأيام/ المقاطع سيرة حياة امرأة ما تحس بعبثية الحياة أو عدم جدواها. فهي ترى أن حياتها بلا معنى. فأحداث اليوم هامشية تبعث على الملل والضجر. فلا شيء في حياتها يحمل قيمة ما، بل إن القصة تختزل الحوادث في مجرد عناوين كبيرة:

اليوم السادس:

استيقاظ متأخر!/ توبيخ ونصائح مكرورة عن ضرر السهر والأشياء الأخرى.

تدق الواحدة والنصف .. موعد الغداء.

الثالثة والنصف .. شاي العصر.

الرابعة والنصف .. التلفاز.

السادسة والربع .. قهوة المغرب.

التاسعة والنصف .. العشاء.

العاشرة والنصف .. المسلسل اليومي.

تدق الثانية عشرة .. يصعدون للنوم .. ونهبط نحن للقاع حيث الرماد لا يزال حاراً!![20]

ففي المقطع السابق، على سبيل المثال، نجد تجزئة دقيقة للزمن. وهذه التجزئة لا تعني أنها ناتجة عن التزام بأدوار مهمة بقدر ما تدل على أن بطلة القصة غارقة في تفاصيل الوقت الممل المقيد بالروتين اليومي، فليس هناك من فعل في كل ساعات هذا اليوم يمكن أن يجعل حياتها ذات معنى، أو هكذا هو إحساسها. إن القصة تسرد سيرة المرأة في ستة أيام لتبين هامشية الحياة بالنسبة إليها. ولذلك فإن إحساسها نحو البحث عن يوم سابع يحرك فيها سرد هذه الأيام. فهذا السرد يأتي مقدمة طبيعية لرحلة البحث عن يوم سابع في حياتها ظلت تنتظره لمدة طويلة.

الرقم سبعة يستدعي دلالة اكتمال وبلوغ غاية. فمعادلة الزمن دائماً تحتاج إلى تتويج تكتمل معه وحدتها الكلية. فتمام اليوم هو الساعة الرابعة والعشرون. والأسبوع تمامه اليوم السابع، والشهر تمامه اليوم التاسع والعشرون أو الثلاثون، والسنة تمامها الشهر الثاني عشر، وهكذا. وهنا يتحول الزمن من مجرد دلالة مادية إلى دلالة اجتماعية. فاليوم السابع هنا ليس الزمن في شكله الخارجي، بل في حضوره الاجتماعي وتحديد ملامح الأفراد وحركتهم وفقاً لمعطيات جديدة تسمح بقدر من الانعتاق والخلاص من تجارب الأيام الستة التي كبرت دلالتها لتبلغ حقباً زمنية عاشت فيها المرأة في ظرفها التاريخي الخاص الذي لم تختره في حالات كثيرة. وكلما قرأنا المجموعة في ظل

هذه الدلالة المستنبطة، زادت وثاقة التصور الذي يقول بجدلية ما بين المرأة والزمن الاجتماعي من حولها.

* * *

إن مشكلة المرأة في هذه المجموعة ليست في علاقتها المجردة بالمجتمع، بل في علاقتها بحركة التاريخ من حولها. فسياقها الاجتماعي هو لحظة زمنية منقطعة عما قبلها. ورغم أنها لا تقارن بين لحظتين تاريخيتين في حياة المرأة، فإن المسكوت عنه يكشف إيحاء الرمز. المرأة في المجموعة تعاني من تهميش حضورها في سياق اجتماعي يقنن نمط التعامل معها من منظور فوقي.

تعطينا قصة (الخروج من تفاصيل التاسعة) علاقة استثنائية للمرأة بالزمن، حيث تظهر قسوة الزمن الاجتماعي وما يترتب عليه من انحيازات صريحة. والزمن هنا، مرة أخرى، ليس في شكله الخارجي رغم كل المظاهر التي تحفل بها القصة من تفصيلات زمنية بالدقيقة والساعة، بل إن الزمن هنا هو الموقف الاجتماعي من امرأة تفقد فرصة الزواج في سن مبكرة. وتتشابه هذه القصة مع قصة (الصفعة الأولى بعد الألف) لفوزية الجار الله التي سبقت الإشارة إليها. ووجه الشبه يكمن في انتظار القادم للخطبة الذي لا يأتي. وكما اتخذت فوزية الجار الله في هذه القصة الزمن قياساً للحضور، نجد القياس نفسه في قصة ليلى الأحيدب. فمشكلة المرأة أن أنوثتها تتحول بفعل الزمن إلى مفهوم ثقافي يخضع لمقاييس ذكورية صارمة[21].

الحدث في هذه القصة يسير للغاية. فتاة في سن الزواج تنتظر قدوم خاطب مع أهله لخطبتها. والقصة تضعنا منذ البدء في مفارقة مقصودة، فهي تفصح عن قدوم أهل الخاطب وانصرافهم، على أمل أن يعودوا في اليوم التالي في ذات الساعة (التاسعة). وتنتهي القصة بمقطع موازٍ للمقطع الأول، نكتشف فيه عدم حضور أهل الخاطب مرة أخرى. وإذا كان عدم حضورهم قد شكل صدمة خاصة بالنسبة إلى هذه المرأة، فإن لحظة القلق، والترقب، والتوتر المتولدة من زمن الانتظار كانت أكثر مرارة. فهذه المرأة غرقت في تفاصيل تنميق الجسد الذي يُعرض أمام الخاطب للفت انتباهه وجذب ذائقته نحوها. هذه الممارسة الطقوسية تتكرر في السياق الاجتماعي دون النظر إلى حق الفتاة

في الاختيار. إن تشييء المرأة وتحويلها إلى مجرد متعة حسية هو الهاجس الرئيس الذي قدمته القصة في إيقاع جُملي متوازٍ مع الجو النفسي الذي انتاب البطلة؛ ولذلك جاءت القصة - بشكل عام - إدانة لكل أشكال الابتزاز.

يسيطر على القصة إحساس مؤلم بالزمن، برتابته، بإيقاعه البطيء المتولد من عنفوان لحظة الحدث. إن الزمن بمفهومه اليومي أولاً ثم بمفهومه التاريخي ثانياً يشكل المحور الفلسفي الذي تدور القصة في فلكه. منذ البدء نقرأ:

«في التاسعة مساء حضروا .. في التاسعة والربع قابلتهم .. في التاسعة والدقيقة السابعة عشرة تحدثوا همساً مع بعضهم .. في التاسعة والثلث حدثوني أنا .. في التاسعة والدقيقة الثالثة والعشرين كان حواري معهم قد انتهى!! في التاسعة والنصف ذهبوا .. في التاسعة والدقيقة الواحدة والثلاثين كنت أترقب عودتهم»[22].

تلاحق القصة فعل البطلة عبر عرض أحداث ذلك المساء حتى التاسعة مساء من اليوم التالي، موعد وصول الخاطب وأهله. تغرق البطلة في رتابة الثواني، متفحصة شكلها الخارجي في المرآة. وفي كل مرة تنظر للمرآة تبتدع شكلاً لوجهها. وتلعب المرآة هنا المعادل الموضوعي للآخر/ المجتمع الذي يرى في المرأة شكلها الخارجي فقط. فهذه المرأة خضعت لفحص خارجي دون النفاذ إلى كينونتها بوصفها إنساناً له مقومات الحياة. إن إحساس البطلة برتابة الزمن هو ما يجعلها تتوتر. فأمام المرآة، ومع نبض الدقائق والثواني تتقمص دور العروس، فقد ارتدت فستان زفافها، أصلحت من مكياجها، حلمت بقص شعرها إذا وافق هو/ الزوج المنتظر، وتساءلت كيف يمكن أن يتفهم احتياجاتها الأنثوية، ثم انتظرته وهي تحلم بتفاصيل التاسعة من اليوم التالي.

ولعل أجمل ما في القصَّة أنها لم تقدِّم وصفاً خارجياً لهذه الفتاة/ البطلة، وإنَّما وقفت عند إحساسها ببطء حركة الزمن. فلو وصفتها القصة لأعطت مبرراً للمتلقي أن يتحيز مع أو ضد، من منطلق المقوم الخارجي لها. فإذا كانت جميلة فقد يتحيز لها المتلقي، ولهذا تأخذ القصة بعداً آخر، وتظهر أسئلة أخرى ربما، من مثل البعد

الأخلاقي لهذه الفتاة. أما إذا كانت قبيحة فقد لا يتعاطف المتلقي معها، وتخرج القصة من كونها إدانة لممارسة اجتماعية معينة، إلى مجرد حالة خاصة بهذه الفتاة. ولذلك فإن عدم إعطاء وصف خارجي لها يمثل موقفاً فلسفياً ناضجاً نجحت القصة في تأكيده عبر اختيار الزمن كمحور لعلاقة المرأة بالمجتمع. وهنا يتداخل التاريخي مع اليومي. فقلق البطلة من الزمن ليس ناتجاً عن خوفها من ضياع حب تكنه تجاه هذا القادم لخطبتها، بل خوفاً من ضياع فرصة للزواج من أي شخص. فالزواج حاجز في رحلة حياتها، لا بدَّ أن تجتازه. إن الزمن التاريخي، يتمثل في زحف عمرها نحو سنِّ العنوسة أو سنٍّ متقدمة تكون فيه فرصة الزواج أقل. إذاً فقلقها من زمن اللحظة هو ارتداد عكسي لقلقها من الزمن التاريخي. فكونها امرأة يؤدي الزمن دوراً خطيراً في حياتها. فتقدمها في العمر تهديد لأنوثتها المنحصرة في فترة زمنية معينة. إن موضوع الزمن/ المرأة، كما تقدِّمه القصة، إدانة للمجتمع الذي لا ينظر إلى المرأة إلا من خلال الزمن. ويتضح عمق المفارقة بشكل أكبر في عنوان القصة «الخروج من تفاصيل التاسعة» بخروج الأنثى/ البطلة من ابتزاز الزمن وعنفوانه إلى هامشه حيث تصبح المرأة، اجتماعياً، خارج مجال النظر. فهي، في هذا السياق، أي شيء إلا أن تكون وجوداً إنسانياً لها مقوماتها الذاتية والنفسية! ويأتي انكسار وجهها وتكسر جسدها في المرآة نهاية منطقية عندما نربطها بنظرة المجتمع لامرأة في مثل سنها. ورغم أنه لم ترد إشارة محددة لعمرها، فإن قلقها وحرصها على الزواج، في ظل عدم وجود أسباب أخرى، يبقى احتمالاً منطقياً بتقدم عمرها. كما أن هناك إشارة بعيدة يمكن اعتبارها إيحاء باهراً لتدل على عمرها المتقدم. تنتهي القصة بهذه الجملة: «في التاسعة والدقيقة التاسعة والثلاثين انكسر وجهي .. انكسرت تفاصيل جسدي.. في.. المرآة»[23]. فتسعة وثلاثون يمكن أن تكون أعواماً من عمر هذه المرأة... ومع ربطها بجزئيات الزمن الصغرى (ساعة، دقيقة) يتضح بجلاء ما ذهبنا إليه من أهمية خاصة يكتسبها الزمن في علاقته بالمرأة.

وفي قصة (سقف) يتبلور مفهوم آخر لحضور الزمن. فالسقف يمثل موقفاً اجتماعياً يحدُّ من نمو المرأة. وهو النمو الذي لا يكون إلا داخل حركة زمنية تتعادل فيها الفرص الاجتماعية. ارتبط السقف في القصة بمن يملك القرار، وبالأحرى قرار المرأة. فالمرأة مقيدة بسقف منخفض لا تستطيع معه أن تنمو بقامة حرة ذات مسؤولية اجتماعية. فهي

حين تقرر يدق قلبها كثيراً: «فقد كان السقف منخفضاً .. يجبرها على ألا تشرئب كثيراً بنفسها، ألا تتنفس بعمق.. لذلك دخلت وهي منكسرة في القرار/ السقف»[24].

وتبدو هذه القصة من أكثر القصص التي تحمل موقفاً غير مستسلم للمرأة، لكن بفعل حضاري يحقق لها وجودها. لقد أدركت أن وجودها يتحقق بالكتابة، والسرد خاصة، فقرَّرت أن تكتب قصتها التي تساعدها على بناء جذور التواصل. فالكتابة بالنسبة إليها وجود وخلاص، وهو الموقف نفسه الذي تبنته شهرزاد في حكيها وخلاصها من هيمنة الرجل. صحيح أن شهرزاد لم تكتب، بل روت ما يجعلها تظفر بالنجاة من سيف شهريار. فعندما قررت شهرزاد أن تحكي، كان قرارها ناتجاً عن وعيها بخطر الرجل على المرأة. فجاءت حكاياتها خلاصاً وإعادة تأسيس للعلاقة مستأنسة بين الرجل والمرأة[25]. الرجل ينصت والمرأة تحكي في ملمح دال على قرب العلاقة عبر تكوينات السرد الذي يعيد تكوين العلاقات الزمنية من تأثيرها الخارجي المجرد إلى تأهيل منظور إنساني باعث على التقارب وتفهم المعطيات الاجتماعية المختلفة بين الرجل والمرأة[26]. من هنا، فبطلة قصة (سقف) تسمعنا صوتها بوضوح وثبات لا نجده في القصص الأخرى:

«عن امرأة .. وسقف .. كنت أحدثكم.

وعن رجل يشتهي أن يقتلها مرتين!!

مرة حين أحبها .. ومرة حين بنى لها سقفاً يسميه القرار!

- ما الكتابة؟!

- إنها الوصول! .. لا سقف يحدها .. ولا حتى قرار!»[27]

فهي تختار فعل الكتابة، وهو فعل معادل لحكي شهرزاد، من أجل بناء موقفها، وتحطيم سقف نموها، وبناء جسر الوصول لتحقيق حضورها الإنساني والاجتماعي.

وتحضر المرأة في قصة (جسد) بوصفها القطب السالب في معادلة الزمن، فحركتها مأسورة بردة فعل الرجل من ناحية، وخنوع استجابتها الاجتماعية لسلطته من ناحية ثانية. فالمرأة في القصة تحضر جسداً بقوى دفع خارجية، لكنه جسد منفصل عن الذات. فإحساسها بالعالم من حولها يظل منقوصاً كونها لا تتحرك بإرادتها، بل

تتحرك بالشرط الاجتماعي الذي يمنح الرجل حق التصرف في إرادتها، وهذا الانفصال هو اغتراب اجتماعي تمتد آثاره لطمس هوية المرأة الاجتماعية، ووضعها في سياقات من العبودية الدالة على النقص والتهميش[28]. ومع شيوع هذه النزعة الاغترابية، فإن القصة لا تؤسس خلفيات تضيء هذه النزعة بين الزوجين، وبدلاً عن ذلك تتكئ القصة، وبقية قصص المجموعة كذلك على إرث من الوعي العام بوضعية المرأة في سياقات تحكمها سلطة الرجل بكل معانيها السياسية والدينية والاجتماعية[29]. فالقصة تقف في منطقة غير مأهولة بالحب بين طرفي المعادلة. من هنا ينشأ اغتراب المرأة الراغبة في الحصول على مساواة في ظل حب تنمو به الحياة المشتركة. فالقصة تعلن منذ البدء تذمر الرجل وحيازته للسلطة بلغة محرضة على ردة فعله من المرأة، غير أن المرأة/ الزوجة تستسلم، معطية جسدها له، منكفئة على روح موحشة ومظلمة.

إشكالية المرأة في قصة (جسد) أنها تعيش حالة انفصام بين جسد يتحرك بلا إرادة منها، وبين داخل مستور ومستسلم وغارق في الصمت. فهي تؤدي وظيفة للآخرين، معلمة، لكن أداءها مشروط بما يسمح به زوجها. فهو الذي يوصلها إلى عملها، وهو الذي يبطل حضورها بتأكيده الدائم أنه لن يتسامح مع تأخرها عند العودة: «وعندما استويت على مقعدي انفجر لاعناً وظيفتي التي تضطره للوقوف في الشمس بينما الآخرون ينعمون في بيوتهم بالراحة»[30].

يمثل عنوان القصة (جسد) تأكيد استلاب المرأة وتفريغها من حضورها الإنساني. لقد بنت القصة فرضية الجسد على أنه ميت حتى وهو يتحرك، لأنه معزول عن داخله، وهي عزلة تشبه القاع المظلم الذي لا أمل للحركة في جنباته:

> «لا شيء أتكئ عليه. لا شيء يستر عريي الداخلي. أنا وكلماته فحسب!! أياً كانت هذه الكلمات سأستقبلها وأسربها إلى قاع نفسي وأصمت، لتظل هناك زمناً طويلاً، ويأتي غيرها وكلها تتجمع في ذلك القاع كما يتجمع العفن، لتبقى ردود فعلي مستسلمة»[31].

ومع حركة الجسد يحضر الزمن منحازاً ضدها؛ ذلك أنها تعيش على إيقاع زوجها، فهي تنتظر زمنه هو، لا زمنها:

«ففي السابعة أيقظته، وفي السابعة وعشر دقائق عدت وأيقظته وذكرته بمرور الوقت، وفي السابعة والربع ذكرته بمواعيد الحصص وتأخر البنات عن الحصة الأولى!! وتأخري أنا أيضاً. في السابعة والثلث استيقظ متذمراً، لاعناً من حوله .. قاذفاً بالكلمات التي اعتاد قذفها في وجهي كل صباح!! ابتلعت غصتي كما اعتدت، واستعذت من صباحي ومنه ومن وساوس نفسي وقدت جسدي إلى حيث أقوده كل صباح»[32].

فالنفس صامتة والجسد يمضي مربوطاً بقياد غيره، بمشيئة الرجل ونبالة عطفه على المرأة. وعندما تحيد المرأة عن دورها الاجتماعي يفقد الجسد نبضه ووعيه بالزمن من حوله: «وفي منتصف الليل استيقظت على صوت الباب وهو يئز، وعلى صوته .. وهو يدحرج كلمات أخرى... ملساء ناعمة تنزلق رويداً رويداً لتستكين على ذلك الجسد الذي لا يخصني».

ولعل عبارة «ذلك الجسد الذي لا يخصني» عبرت عن حالة الانفصال بينها وبين جسدها. فالتعبير باسم الإشارة (ذلك) تعبير يشير إلى المسافة البعيدة بينها وبين جسدها، الجسد الذي لا يخصها، بل يخص مجتمعها الذي تواضع على أن المرأة جسد للمتعة والإنجاب، جسد للفتنة والإغواء، جسد للاستهلاك فحسب.

ولتأصيل المشكلة ونقلها من الخاص إلى العام تُسقط القصة تجربة التبعية للرجل على بناته اللاتي ينتظرن مستقبلاً مشابهاً من حيث القيود الاجتماعية. إن ذلك يحصل فقط في زمن اجتماعي، يربط حركة المرأة بالرجل دون أن يعطيها القدرة والتأهيل الملائمين؛ لتعيش تجربتها الاجتماعية.

ونلمح طبقات مختلفة من المعاني التي تحيل المشكلة من الرجل الفرد إلى الرجل المؤسسة، فإذا كان الرجل/ الزوج يتذمر، والمرأة ترتبط بحضوره في حياتها على نحو مطلق، فإن البديل الذي توحي به القصة هو إعادة الجسد، جسد المرأة إلى ذاتها من حيث إعلاء الثقة، وكسب حضورها الإنساني بتأهيلها. عندها يمكن للمرأة أن تؤدي أدوار الحركة من البيت إلى العمل دون أن تثقل الرجل بأعمال تستطيع أن تقوم بها دون وصاية، ليتحد الجسد مع الذات، وتتحد مفاعلات القوة والثقة والقدرة الاجتماعية على الفعل أسوة بالرجل.

لعل قصة (صمت)[33] تكمل ما بدأته قصة (جسد) من حيث الانفصال بين عالم الظاهر وعالم الباطن، بين جسد يتحرك في الفراغ، وباطن يضج بحركة احتجاج صامتة. قصة (صمت) ترصد هروب المرأة إلى داخلها، لتنعم بسلام بدا غير ممكن في حالتها. أمنيتها أن تنام بهدوء وسلام، وإذ يبدو هذا المطلب يسيراً، فإنها تواجه مسؤوليات الأطفال والزوج وأشغال البيت التي لا تنتهي، من هنا يشغل زمن العمل حيزاً كبيراً من وقتها؛ ولذلك، فهي تعيش زمنين: زمناً داخلياً تحلم به، وزمناً خارجياً تؤدي فيه واجباتها، زمناً ترى فيه تهديداً لزمنها الداخلي. ولذلك، جاء الصمت محرضاً على النوم، والنوم موغلاً في الغياب، والغياب عتبة إلى العودة إلى الذات السلبية، لقد عبرت القصة عن قلق المرأة بلغة التوسل التي تؤكد عدم الخلاص من محنتها:

«أريد أن أنام وأعود لنفسي! أن أفكر بنفسي قليلاً! أن أحقق لها رغباتها الصغيرة في اللهو البريء وتبديد الوقت دون قلق! مثلما كنت أفعل، حيث لا أحد يتشبث بي مطالباً برضعته! لا أحد يصرخ في وجهي باحثاً عن ثوبه النظيف وغترته المكوية!! لا أحد .. إلا أنا .. الوقت كل الوقت لي!! غرفتي هي الزمن، هي الساعة، هي الذاكرة الوحيدة لي»[34].

في هذا الاقتباس تتحدد تفاصيل زمنها الداخلي من خلال انفرادها بنفسها، في غرفتها فقط يمكن أن تعيد حياتها إلى لحظة ما قبل زواجها وبدء رحلة المسؤوليات الشاقة التي هددت كيانها وأمنها الداخلي. ففي غرفتها تعود إلى طفولتها، دون الوقوع في مسؤولية الواجبات المنزلية. فالقضية بالنسبة إليه أنها لا تعيش زمنها، ولا وجود لزمنها إلا بالهروب إلى غرفتها، ثم إلى نفسها، غير أن مشكلتها أنها توهم نفسها أنها بمجرد أن تدخل غرفتها تكون قد امتلكت زمنها، ومن ثم حريتها. زمنها هو زمن الآخرين من حولها، إذ لا تستطيع أن تعزل نفسها عمن حولها. من هنا، جاءت فكرة الصمت على أنه صمت عن البوح باحتياجاتها لزوجها. فهي تعيش مشكلتها دون أن تشرك الآخرين فيها. ففرضية أنها تريد زمناً يعيد لها روحها وشخصيتها وأمنها الداخلي فرضية تبدو على نقيض ما تواجهه. ففي اللحظة التي تقرر فيها أن تنام: «ينصفق الباب الخارجي بقوة.. ويرتفع صوت أجش يسأل عني.. مختلطاً بأصوات صغيرة شقية.. فزع النوم .. صفق بجناحيه وطار بعيداً»[35].

إن أزمتها تكمن في رتابة الزمن في حياتها، والغرق في التفاصيل بعيداً عن وجود معنى خلاق لحياتها. وإذ تبدو هذه القصة بعيدة عن إدانة الرجل بشكل مباشر، فإنها تلمح إلى مسؤوليته في عدم المشاركة بفعل النمطية السائدة في تصنيف المسؤوليات بعيداً عن الوعي بأهمية المشاركة. إن تخلي الرجل أو انحيازه لخارج البيت غيب حضور المرأة، ولم يبق لها من رغبة في العيش إلا الهروب لداخلها ولو بفعل اصطياد لحظة نوم عابرة. ورغم مبالغة التصوير القصصي، فقد جاء تعبيراً عن معاناة المرأة التي أوصلتها إلى مرحلة الشلل الذهني، والرغبة في الانسحاب من الحياة، وهي رؤية عدمية، تؤكد قسوة الخيارات التي تواجهها المرأة في مجتمع لا يتفهم أدوارها الصعبة، وكأن ما تقوم به فعل لا إنساني.

إن صمتها عزلة غير مبررة، ورمزية النوم تفترض اليأس في وجود الأجمل في ما تعيش من تفاصيل مختلفة عن حياتها في ما قبل الزواج. وإذ يظل صوت القصة محايداً، فإن إمعان النظر يؤدي إلى موقف غير تقليدي من مؤسسة الزواج القائمة على فرضية العلاقة المشتركة بين الزوجين في سياق زمني يتطلب مستوى ما من الاندماج. فزمن ما بعد الزواج زمن إشكالي، زمن يأخذ من زمن الطرفين معاً. والزمن هنا ليس الزمن في مظاهره الخارجية، بل الزمن النفسي والاجتماعي بكل ما فيه من فروق فردية وإنسانية بين الزوجين. إنه زمن ثالث يختلف عن زمن الزوج وزمن الزوجة. وخيار العودة لزمن ما قبل الزواج يصطدم بزمن الأبناء. إنها تركيبة معقدة من الشراكات الإنسانية والاجتماعية التي تفرض خيارات صعبة على طرفي العلاقة، الزوج والزوجة.

لقد انحازت القصة لمشكلة المرأة، بل جاء خطاب القصة مؤيداً لهذا الانحياز من خلال التركيز على منظور المرأة، فهيمن خطاب ضمير المتكلم لتضخيم معنى الصمت في حياتها، بمعنى أن يكون لها زمنها الاستثنائي دون زمن الآخرين. غير أن المرأة وهي تعيش خيارات صعبة، لا نجد لها حضوراً موازياً للرجل في القصة، لا نجده إلا في آخر القصة معلناً حضوره الذي توحي القصة أن حضوره غير مرحب به. إذ هو، قد أعلن بصوته الأجش - حسب وصف القصة - تفجير صمتها، وسرقة أمنها ونومها. ولعل في هذه اللقطة القصصية ما يشير إلى تحميل الزوج مسؤولية استباحة زمن الزوجة وخصوصيتها. وعليه، هل الرجل أقل إحساساً بفقدان الخصوصية الزمنية للمرأة؟ لا

افتراض يمكن أن يسلب أهمية دور الرجل الاجتماعي والنفسي داخل الأسرة متى ما حضر. وبأي معطى من المعطيات، لا نجد في القصة ما يشير إلى منظور إنساني أكبر يمكن أن يعيد فهم التركيبة الزمنية للعلاقة المشتركة بين الزوجين.

أما قصة (نساء) فهي لوحة سريالية ساخرة فيها من الواقع بقدر ما فيها من الخيال، فيها من القبح بقدر ما فيها من الجمال، فيها من الموضوعية بقدر ما فيها من الذاتية، فيها من الإدانة بقدر ما فيها من الدهاء. ففيها تحاول المرأة أن تسجل موقفاً. ورغم أن هذا الموقف معروف سلفاً، فإن حدته تظهر في تجليه ضمن قالب فني لا ينافق، بل يجرح ويعري ذواتنا.

يمثل الرجل في القصة متناً لفعل الزمن وحركته، بينما المرأة تمثل هامش الزمن الاجتماعي. يقوم حدث القصة على تبادل الأدوار الاجتماعية بين امرأتين. وتبدأ حكاية هذا التبادل في المواقع من لحظة ركوبهما الحافلة عائدتين من عملهما. ولأمر ما تنزل (هيا) أمام بيت صديقتها، بل تدلف إلى أعماقه. وتحاول الصديقة أن تلفت انتباه السائق إلى هذا الخطأ. لكن السائق «كان واثقاً أن (هيا) أنا!! كثقته من أنني الآن (هيا)، فكلنا في عينيه نساء!!»[36] وتذهب الصديقة إلى بيت (هيا). المفارقة أن القصة تعطي الانطباع بأن الزوجين لا يلاحظان أي تغيير البتة. وتعيش كل من (هيا) وصديقتها تجربة يوم كامل مع زوج ليس زوجها وأطفال ليسوا أطفالها، وتعودان في اليوم التالي إلى عملهما وكأن شيئاً لم يحدث، وتشرعان في الضحك.

رغم أن القصة تبدو غير معقولة في مظهرها، فإن بنيتها العميقة هي الانتصار الحقيقي لهذه القصة. السؤال الذي تطرحه القصة هو، أين المرأة بالنسبة إلى الرجل في هذا الزمن المعاصر؟ إن المرأة كما صورتها هذه القصة ليست إلا شيئاً خالياً من كل معنى للحياة، فـ(هيا) مثل صديقتها، وهما مثل غيرهما من بنات جنسهما، مجرد نساء بلا خصوصيات ولا مشاعر ولا كيانات مستقلة.

وإذا كنا ننظر إلى موقف السائق على أنه موقف ناتج عن عدم التمييز بين امرأتين تتشحان بالسواد على نحو كامل، فإن ذلك يتضمن تلميحاً إلى تغييب حضور المرأة على نحو لا يمكن معه التعامل معها وفقاً لرؤية واضحة. فالمظهر على هذا النحو

غياب، والغياب تبعاً لذلك تغييب للجوهر في نهاية المطاف، وتصوير الرجل على أنه رجل شبق في كل الأحوال، ويجب حجب المرأة عنه أدى إلى منح الرجل سلطة السيادة، وتحملت المرأة نتائج هذه السيادة في ظروف لا دخل لها بها أصلاً.

أما السؤال الأكبر فهو في عدم تمييز الزوجين لامرأتين في بيتيهما، والتعامل معهما على أنهما مجرد ربتي بيت بكل ما تعنيه الكلمة من معنى. فالزوج لا ينظر إلى زوجته على أنها ذات كيان وشخصية لها خصوصيتها وفرادتها، بل ينظر إليها على أنها مجرد امرأة، أي امرأة تؤدي وظيفة لها أبعادها الشخصية والاجتماعية.

مرة أخرى يمكن أن نتساءل: لماذا قبلت (هيا) وصديقتها بتبادل الأدوار، رغم ما قد يبدو فيه من مظنة سوء؟! تصور القصة (هيا) وهي ماضية إلى بيت صديقتها بثبات مطلق. وفي القصة تبرير لهذا التحول في الأدوار:

«إنها ليست أنا. هذا ما قلته لسائق المركبة وأنا أرى (هيا) تنزل قرب مسكني وتولج المفتاح وتدخل... ذاك بيتي وذاك مفتاحي! إنها ليست أنا!!»[37] بل إن (هيا) «لم تعترض ولم تلحق بنا! وأنا لم أتدارك الموقف»[38].

هناك تواطئ ما، خفي، لكنه بليغ، لتسجيل موقف تجاه تعالي المجتمع الذكوري. ويمكن أن نؤكد ذلك بموقف الصديقتين عندما التقتا في اليوم التالي. فإنهما لم تتحدثا في التفاصيل، بل اقتصر فعلهن على الضحك، وكأنهما تبوحان لبعضهما البعض (لقد نجحنا!). فالقصة تنتهي بهذه الجملة: «وفي الصباح رأيت هيا ورأتني، لم نتكلم في التفاصيل. لكننا غرقنا في ضحك متواصل»[39]. لقد أكدت الصديقتان بهذا الفعل سلبية الرجل/ الزوج وعدم اكتراثه وتعاليه على من تعاشره ليل نهار. فهو لا يعرفها على نحو حقيقي. ومن هنا تصبح القصة دلالة على حضور هذا الواقع في سياق أبعد من مجرد تجربة صديقتين محبطتين. هذه الحالة حالة حضور أكبر من واقع الصديقتين ومن زوجيهما. فإذا كان الزوج أقرب إنسان لزوجته لا يشعر بوجودها على نحو حقيقي، فماذا عن بقية أفراد المجتمع من الرجال؟ فالقصة تصور النساء، زوجات أو غيرهن، في عيني الرجال، أزواجاً أو غيرهم، على أنَّهن نمط واحد، مجرد نساء، نساء مجردين من كل سياقاتهن التاريخية والدينية والاجتماعية. فعلى حد تعبير القصة: «كلنا في عينيه

نساء». رجل تضيق نظرته نحو المرأة تعبيراً عن هامشيتها، وحيناً تعبيراً عن عدم تمييزها تحت غلالتها السواء. وهذا الجانب الأخير يؤكد صلة القصة ببيئة زمنية ومكانية معينة، قد لا نجد مثيلاً لها في مكان وزمان آخرين.

وفي قصة (الزمن الثالث) تطرح القاصة منظوراً مختلفاً عن علاقة المرأة بالزمن. والزمن الثالث الذي تطرحه القصة هو زمن المخاض الذي تملكه المرأة بكل ألمه وجبروته، وبكل وعده بالحياة. وعلى المستوى السردي، فالقصة حدث مكثف يرصد زمن المخاض والعبور في لحظة من لحظات المعاناة. وفي هذا السياق، تحضر ذاكرتها بوضوح تعكس لها وجوهاً ومواقف لحياة ربما كانت فيها هامشية الحضور. ورغم أن هذه القصة لا تستحضر الرجل، وليس لديها صوت احتجاج معين، فإن الإشارة جلية في ما يتعلق بأن زمن الرجل أقل منزلة وأقل ابتلاء من زمن المرأة الثالث. وهذا الزمن بالنسبة إلى المرأة هو الزمن الذي تود أن تُعرف به، وأن تُقَدرَ من أجله. فهو زمن يبرهن على صلابة المرأة وقدرتها على أن تكون جديرة بالتقدير بوصفها الند لا التابع.

وصف الزمن بـ (الثالث) يدل على حضور مسبق لزمنين؛ أول وثان. فما علاقة المرأة بهذه الأزمنة، وخاصة في فضائها الاجتماعي؟ إن وضوح الفكرة في سياق مجموعة ليلى الأحيدب، من حيث اتخاذ الزمن مدخلاً لمقاربة إشكالية المرأة في مجتمعها يشكل بعداً طبقياً للعلاقة بين الرجل والمرأة. فمحركات العلاقة ومحددات منطلقاتها تأتي من خلال زمن استوعبه الرجل ووضع المرأة في هامشه، لتحل في زمن ثان اختاره الرجل وقبعت فيه المرأة قسراً؛ من هنا جاءت القصة لتعلن استقلال المرأة بزمنها من خلال الفعل الذي يميزها، فلا عذر للرجل في إعادة تشكيل علاقته بالمرأة من خلال هذا الزمن الخاص بها. فإذا كان الرجل معتداً بزمنه، فإن المرأة لا تقل اعتداداً عندما يتعلق الأمر بمعرفة معناها الوجودي.

قصة (الزمن الثالث) قصة موقف، قصة يتجلى فيها اتحاد المرأة مع ذاتها، بعيداً عن المساس بالرجل. لقد جربت القصص الأخرى الشكوى، والخنوع، والتحدي، وبينت حبس الرجل للمرأة تحت سقف قراره، لكنها في هذه القصة قدمت المرأة من خلال زمنها، زمنها الذي لا يمكن للرجل أن يدعي معرفة أسراره، زمنها الذي يمنحها الندية في الحضور في فضاء اجتماعي اعتاد الرجل أن يملك أبعاده. لقد لجأت القصة

للتعبير بالزمن الثالث بوصفه الملاذ الأخير لتمكين المرأة من الوقوف موقف الند من الرجل. فما لا يستطيع الرجل فهمه بالنسبة إلى المرأة هو عظمة صبرها وتحملها. فهذا الزمن هو زمن للتذكير بشأن المرأة التي دأب الرجل على وضعها في سياق التابع، المحتاج للرجل، من هنا جاء تعبير القصة عن هذا الموقف بمعنى تحريك الرواكد الاجتماعية دون أي ادعاء بتغيير معادلة الزمنين، زمن الرجل، وزمن المرأة.

* * *

خاتمة:

حرصت العديد من قصص مجموعة (البحث عن يوم سابع) على تسجيل الزمن في مراحل مختلفة من نمو المرأة. وإذا وضعنا في الاعتبار أن القصص كلها تعبير عن قضايا المرأة، فإنَّ حضور الزمن بهذه الكثافة والنوعية يؤكد الإشكالية. فما تعنيه قضايا المرأة في مجتمع هذه القصص ليس إلا أزمة نتجت عن التحولات الزمنية في المجتمع. فما تصوره القصص، كقصة (جسد)، و(الموتى)، و(سقف) وغيرها، يدعو إلى شيء من التَّأمل في هذه القضايا وعلاقتها بالزمن.

إن ما تطرحه المجموعة في كل القصص، ليس قضايا عابرة، بل إنها قضايا لها صلة وثيقة بحركة المجتمع في ظرف تاريخي محدد. فتصبح هذه القضايا التي تؤثر في وضعية المرأة قضايا مرهونة بخطاب زمني تحركه إيديولوجيا تنبثق وفق تحولات اجتماعية واقتصادية محددة.

تتحرك قصص المجموعة على أرضية فنية محكمة تمارس قدراً من الإيحاء الذي لا يُغيب القضايا، لكنَّه أيضاً لا يباشر طرحها. وإذ تبدو بعض قصص المجموعة في مستواها الأول عادية لا تقدم شيئاً، فإن القراءة العميقة تكشف عن مضامين مهمة أسهم الشكل الفني أحياناً في تبسيط مظهرها لغايات فنية.

جاءت عناوين القصص دالة على الموقف، ملتحمة بالنص، وفاعلة في تكوين الرؤية. فالعنوان (سقف)، على سبيل المثال، يعبر عن حدود حضور المرأة مع رمزية واضحة لدلالة السقف الذي يحد من النمو الرأسي. فالمرأة لها سقفها الذي حدده المجتمع وأيدته وقائع الأحداث الشخصية والعامة في حياة المرأة.

قصص ليلى الأحيدب وفيّة مع سياقها، مؤكدة لاتجاه سائد في الكتابة النسائية القصصية. فهي كتابة تستمد طاقتها من فكرة ملحة تتعلق بشأن المرأة الإنساني في مجتمعها. وقد استحضرت هذه القصص انحياز الزمن بمعناه الاجتماعي ضد المرأة. فجاء موقف هذه القصص، في مجمله بياناً لحقوق المرأة التي تشير إلى أن الرجل قد أسهم في تعطيلها. فالمرأة، في سياق هذه القصص، في موقف انتظار الزوج كما في قصة (الخروج من تفاصيل التاسعة)، وفي موقف استجداء حقها كما في قصة (جسد)، وفي موقف التضحية الحتمية كما في قصة (صمت)، وغيرها من الموضوعات التي تختلف في التفاصيل وتتفق في العموميات. هذه المواقف قد لا تبدو مشكلة في حد ذاتها، غير أن عدم ضبطها وتقنينها أفقد المرأة استقلاليتها التي نص عليها الدين وأكدها العقل. لقد استطاعت هذه القصص التعبير عن انحيازات إيديولوجية من أجل التدليل على تعطيل مفهوم الدين لإنسانية المرأة، وإجبار العقل على التخلي عن منطقيته لصالح سلطة العرف والتقاليد، والانحياز لقناعات المجتمع ضد المرأة. إن الفنون السردية بطبعها لا تميل إلى التسليم بالأمر الواقع، بل تقدِّم ما ينبغي أن يكون في مسعى لرؤية العالم من زوايا مختلفة.

المراجع والهوامش

(1) مغنية، حبيب. **الوافي في النحو والصرف**. بيروت: دار ومكتبة الهلال، 2001م، (ص 422).

(2) الغذامي، عبد الله. **ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998م، (ص 51).

(3) الأحيدب، ليلى. **البحث عن يوم سابع**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1997م.

(4) ريكور، بول. **الزمن والسرد**. ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم. بيروت: دار الكتاب الجديد، 2006م، (ص 95).

(5) المانع، سعاد. «كتابة المرأة: القصة وهواجس المرأة». **قوافل**. السنة الثانية، العدد الرابع، الجزء 2، 1995م، (ص 21).

(6) حادي، أحلام. **جماليات اللغة في القصة القصيرة: قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004م، (ص 167).

(7) العريض، ثريا. «ليلى .. واليوم السابع». جريدة **الجزيرة**، العدد 9226، التاريخ: 1 يناير 1998م، (ص 5).

(8) حادي، أحلام، (ص 168).

(9) الخميس، أميمة. **أين يذهب هذا الضوء؟**، بيروت، 1996م.

(10) حجازي، هناء. **بنت القاهرة**: ميريت للنشر والمعلومات، 2001م.

(11) العتيبي، فاطمة فيصل. **احتفال بأني امرأة**. جدة: مطبوعات تهامة، 1991م.

(12) السالم، لطيفة إبراهيم. **الزحف الأبيض**. الرياض: نادي القصة السعودي، 1982م.

(13) الجار الله، فوزية. **في البدء كان الرحيل**. الرياض، نادي القصة، 1991م.

(14) حجازي، هناء، (ص 8).

(15) العتيبي، فاطمة فيصل، (ص 13).

(16) المرجع نفسه، (ص 14).

(17) الخميس، أميمة، (ص 18).

(18) الجار الله، فوزية. «الصفعة الأولى بعد الألف». **في البدء كان الرحيل**. (ص 9 – 14).

(19) طرابيشي، جورج. **أنثى ضد الأنوثة: دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي**. ط2. بيروت: دار الطليعة، 1995م، (ص 14 – 15).

(20) الأحيدب، ليلى، (ص 30).

(21) الغذامي، عبد الله، (ص 51 – 52).

(22) الأحيدب، ليلى، (ص 121).

(23) المصدر نفسه، (ص 125).

(24) المصدر نفسه، (ص 62).

(25) القرشي، عالي. **نص المرأة: من الحكاية إلى كتابة التأويل**. دمشق: المدى، 2000م، (ص 33).

(26) ريكور، بول، (ص 95).

(27) الأحيدب، ليلى، (ص 66).

(28) الزهراني، أميرة. **الذات في مواجهة العالم**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007م، (ص 135-136).

(29) المرجع السابق، (ص 135).

(30) الأحيدب، ليلى ، (ص 11).

(31) المصدر نفسه ، (ص 10).

(32) المصدر نفسه ، (ص 7).

(33) كتبت هذه القصة في عام 1996م، بعد قصة (جسد) التي كتبت في عام 1995م. والدلالة أن هناك ثيمة واحدة تحكم مجمل قصص الكاتبة، ولكن بتنويعات سردية مختلفة، وخاصة على مستوى الثيمات السردية.

(34) الأحيدب، ليلى، (ص 71).

(35) المصدر نفسه ، (ص 72).

(36) المصدر نفسه ، (ص 143).

(37) المصدر نفسه ، (ص 143).

(38) المصدر نفسه ، (ص 143).

(39) المصدر نفسه ، (ص 146).

د. حسن محمد النعمي

- أستاذ الأدب في جامعة الملك عبد العزيز في جدة.
- قاص وناقد.
- رئيس تحرير مجلة الراوي التي تعنى بالسرديات العربية.
- **أصدر ثلاث مجموعات قصصية:**
  - **زمن العشق الصاخب، 1984م.**
  - **آخر ما جاء في التأويل القروي، 1987م.**
  - **حدّث كثيب قال، 1999م.**
- **أصدر في النقد:**
  - **رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية، 2004م.**
  - **الرواية السعودية: واقعها وتحولاتها، 2009م** (ترجم هذا الكتاب إلى الإنجليزية و الإسبانية والكورية).
  - تحرير وتقديم كتاب: **خطاب السرد المحلي: الرواية النسائية في السعودية،** 2007م.

- **البريد الإلكتروني:** halnemi@gmail.com
- تويتر: @HassanAlnemi

د. حسن النعمي

بعض التأويل

مقاربات في خطابات السرد

رصد حركة الخطاب في السرديات الحديثة يمكن أن يؤدي إلى تلمس اشتغالات السرد بالتجارب الحية وإعادة تمثيلها وفق آليات السرد. ولا تصبح للخطابات بنزعاتها المتعددة، دينية أو اجتماعية، فاعلية على نحو يمثل المكاشفة إلا في سياق السرد. فهي خطابات تموج بها المتغيرات في واقع اعتباطي لا تملك له بدءاً ولا خاتمة، بينما توظيف الخطابات في المسرودات المختلفة؛ رواية أو قصة أو مسرحية، يجعلها تأخذ شكل الحضور في خلفية التكوين النصي، محرضة على التأمل ومراجعة القول فيها.

في هذا الكتاب مقاربات لمجموعة من الخطابات التي تشكل مادة خصبة لبروز انتقادات ومراجعات للأفكار السائدة، أو محاولة تبني تأويلات مغايرة لمنطوقات النص. وتأخذ هذه المقاربات بعين الاعتبار تضافر شكل المسرود مع مضمونه لكشف آليات تخفي الخطاب، مؤكدة أن الخطاب يتشكل بالرمز مثلما يتشكل بالفكرة. غير أن الخطاب في مجمله مضمر تتضح معالمه بالتأويل الذي يلامس المستحيل في النص، فالخطاب ليس مبذولاً للتفسير الآني، بل يحتاج لمعالجة ترصد، وتقارن، وتقارب، وتستنبط، ثم تبني تصوراً للنص غير سائد لدى القراءات الظاهرة.



الدار البيضاء - بيروت



النادي الأدبي بالرياض

